

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

IDENTIFICATION CULTURELLE ET IDOLÂTRIE :
UN COMBAT DE BOXE POUR JEAN-MICHEL BASQUIAT

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

JEAN-MICHEL LUSSIER

OCTOBRE 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier premièrement Thérèse St-Gelais. Elle est une directrice dévouée et passionnée à l'oreille attentive. Merci pour tes nombreux conseils et ta disponibilité. J'apprécie énormément ta compassion et nos échanges très humains. Je suis souvent entré dans ton bureau avec un sentiment d'insécurité pour en sortir plus confiant et stimulé pour la suite. Merci aussi d'avoir accepté de travailler avec moi sur un sujet identitaire qui s'éloigne du féminisme auquel tu t'investis de façon inspirante.

Je tiens également à remercier Érick Doucet qui est un ami cher depuis quelques années. Tu m'as poussé à m'inscrire à la maîtrise alors que je traversais une période d'incertitude. Voilà maintenant le fruit de cet encouragement qui semblait peut-être anodin, mais qui a fait la différence. J'espère te rendre la pareille afin que tu puisses toi-même finir ton mémoire.

J'aimerais finalement remercier Caroline avec qui je partage ma vie depuis déjà six ans. Merci pour tous ces beaux moments que nous avons passé ensemble et ton soutien constant. Je suis fier de tout ce que nous avons entrepris ensemble et enthousiaste envers nos projets futurs.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	v
RÉSUMÉ.....	viii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
CONTEXTUALISATION DU TRAVAIL DE BASQUIAT.....	6
1.1 Caractéristiques générales associées au travail de Basquiat.....	6
1.2 Culture africaine américaine.....	14
1.2.1 L'histoire africaine américaine.....	14
1.2.2 L'art africain américain.....	23
1.3 Le monde de l'art « occidental ».....	28
1.3.1 La catégorisation en histoire de l'art.....	28
1.3.2 Contexte postmoderne.....	35
1.4 La position de Basquiat dans cette tradition.....	41
1.5 Conclusion.....	47
CHAPITRE II	
L'IDENTIFICATION À TRAVERS L'IDOLÂTRIE.....	49
2.1 La figure de l'artiste.....	49
2.2 Mythification.....	56
2.3 L'éloge de grands boxeurs africains américains.....	61
2.3.1 L'histoire de la boxe (de Jack Johnson à Muhammad Ali).....	61
2.3.2 Analyse du corpus.....	71
2.4 L'identification à ces modèles ou L'idolâtrie.....	81
2.5 Conclusion.....	87

CHAPITRE III

LA QUÊTE IDENTITAIRE SANS FIXITÉ.....	89
3.1 Identité et identification.....	89
3.2 Mémoire / Histoire.....	96
3.3 Racialité.....	100
3.4 Le métissage, la créolité et l'hybridité.....	105
3.5 La culture individuelle : nouvelle culture globale?.....	110
3.6 Conclusion.....	123
 CONCLUSION.....	 125
FIGURES.....	131
BIBLIOGRAPHIE.....	154

LISTE DES FIGURES

1. Jean-Michel Basquiat 131
Jack Johnson
1982
Acrylique et pastel gras sur toile tendue sur palette industrielle
121,1 x 97,2 cm
Galerie Bruno Bischoberger, Zurich
2. Jean-Michel Basquiat 132
St. Joe Louis Surrounded by Snakes
1982
Acrylique, pastel gras et collage sur papier tendu sur palette industrielle
101,6 x 101,6 cm
Collection Wojtek Fibak, Pologne
3. Jean-Michel Basquiat 133
St. Joe Louis Surrounded by Snakes (détail)
1982
Acrylique, pastel gras et collage sur papier tendu sur palette industrielle
101,6 x 101,6 cm
Collection Wojtek Fibak, Pologne
4. Jean-Michel Basquiat 134
Jersey Joe Walcott
1982
Acrylique et pastel gras sur toile tendue sur palette industrielle
106,7 x 104,6 cm
Collection privée
5. Jean-Michel Basquiat 135
Untitled (Sugar Ray Robinson)
1982
Acrylique et pastel gras sur toile tendue sur palette industrielle
106,7 x 106,7 cm
Galerie Robert Miller, New York

- | | | |
|-----|--|-----|
| 6. | Jean-Michel Basquiat
<i>Cassius</i>
1982
Acrylique et pastel gras sur toile tendue sur palette industrielle
106,7 x 104,1 cm
Galerie Bruno Bischoberger, Zurich | 136 |
| 7. | Henry Ossawa Tanner
<i>The Banjo Lesson</i>
1893
Huile sur toile
124,5 x 90,2 cm
Hampton University Museum, Hampton | 137 |
| 8. | Jacob Lawrence
<i>The Shoemaker</i>
1945
Peinture à l'eau et gouache sur toile
57,8 x 78,7 cm
The Jacob and Gwendolyn Foundation, Seattle | 138 |
| 9. | Raymond Saunders
<i>Jack Johnson</i>
1972
Acrylique et collage sur toile
75 x 56 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphie | 139 |
| 10. | Carl Fisher et George Lois
<i>The Passion of Muhammad Ali</i>
1968
Encre sur Papier
33,5 x 22 cm
Couverture du magazine <i>Esquire</i> d'avril 1968 | 140 |
| 11. | Larry Rivers
<i>I like Olympia in Black Face</i>
1970
Huile sur bois, toile plastifiée, plastique et plexiglas
182 x 194 X 100 cm
Centre Pompidou, Paris | 141 |

- | | | |
|-----|--|-----|
| 12. | Jean-Michel Basquiat
<i>Maid from Olympia</i>
1982
Acrylique et pastel gras sur toile
122 x 76 cm
Collection privée | 142 |
| 13. | Jean-Michel Basquiat
<i>Boxer Rebellion</i>
1983
Acrylique, fusain et crayon sur toile
57 x 76,5 cm
Collection Daros, Zurich | 143 |
| 14. | Jean-Michel Basquiat
<i>Cabeza</i>
1982
Acrylique et pastel gras sur tissu
169,5 x 152,4 cm
Collection privée | 144 |
| 15. | Jean-Michel Basquiat
<i>Riddle Me This, Batman</i>
1987
Acrylique et pastel gras sur toile
290 x 297 cm
Collection privée | 145 |
| 16. | Lizzie Himmel
<i>Jean-Michel Basquiat</i>
1985
Photographie couleur
33,5 x 24 cm
<i>The New York Times Magazine</i> , 10 février 1985 | 146 |
| 17. | Jean-Michel Basquiat
<i>Untitled</i>
1982
Acrylique et encre sur papier
76,2 x 55,9 cm
Collection Larry Worsh | 147 |

- | | | |
|-----|---|-----|
| 18. | David Hammons
<i>Ear of Corn</i>
1997
Gant de boxe et épis de maïs
65,4 x 64,9 x 51,2 cm
Inconnu | 148 |
| 19. | Jean-Michel Basquiat
<i>Untitled (Skull)</i>
1981
Acrylique et pastel gras sur toile
207 x 175,9 cm
Collection Broad, Los Angeles | 149 |
| 20. | Henry Gray
<i>Fig. 778</i>
1918
Tiré du livre <i>Gray's Anatomy</i> | 150 |
| 21. | Jean-Michel Basquiat
<i>Boy and Dog in a Johnnypump</i>
1982
Acrylique, pastel gras et peinture aérosol sur toile
240 x 420,2 cm
Collection privée | 151 |
| 22. | Jean-Michel Basquiat
<i>Tabac</i>
1984
Acrylique et pastel gras sur toile
219 x 173 cm
Galerie Bruno Bischofberger, Zurich | 152 |
| 23. | Francisco de Zurbaran
<i>Le voile de Sainte Véronique</i>
1635
Huile sur toile
70 x 51 cm
Musée national de Stockholm | 153 |

RÉSUMÉ

L'objectif de ce projet de maîtrise est d'abord de déconstruire l'icône populaire qu'est, aujourd'hui, Jean-Michel Basquiat. En apportant des nuances sur les étiquettes, les catégories et les stéréotypes associés à son nom, il sera question de revoir sous un œil contemporain divers aspects de l'identification et de la résistance à la catégorisation provenant du monde de l'art de son époque. Concentré sur une étude de cinq portraits de boxeurs peints par Basquiat, ce texte s'articule autour de l'histoire africaine américaine et de ses différents croisements culturels. Afin de décloisonner le travail artistique de Basquiat, je m'investis principalement sur ces différents croisements culturels non seulement chez Basquiat, mais à travers le processus d'identification au sens large. Appuyé principalement sur des textes d'Homi Bhabha, de Stuart Hall et d'Elvan Zabunyan, le métissage incarne la ligne directrice de ce mémoire auquel sont rattachés les thèmes de l'identification et de l'idolâtrie, ce qui est construit sous une pensée interdisciplinaire et en opposition à l'idée de naturalisation de la culture.

Ce mémoire s'introduit d'abord par une mise en contexte du travail de Jean-Michel Basquiat en revisitant brièvement l'histoire africaine américaine pour comprendre davantage l'environnement dans lequel évolue ce peintre et de la façon dont il est accueilli par le monde de l'art new-yorkais. Les portraits de Jack Johnson, Joe Louis, Jersey Joe Walcott, Ray Robinson et Muhammad Ali sont à l'étude afin d'en faire ressortir les spécificités liées à l'identification et aux différentes formes de métissage. Le mythe de l'authenticité et le culte des célébrités seront présentés à partir d'écrits de Nathalie Heinich vus sous l'angle de l'identification à des idoles. Des concepts théoriques sur l'identification et la culture avancés notamment par Judith Butler, Marc Augé et Nicolas Bourriaud seront présentés. À travers des critiques de la catégorisation, principalement en histoire de l'art, je tente de proposer une alternative portant le nom d'« altermoderne » théorisée par Bourriaud afin de faire du monde de l'art une plateforme où les identités peuvent se croiser et se transformer sans se plier aux normes établies.

Mots clés : Jean-Michel Basquiat; identification; identités culturelles; métissages; boxe; idolâtrie; racialité; Jack Johnson; Joe Louis; Jersey Joe Walcott; Ray Robinson; Muhammad Ali.

Il faisait souvent le même rêve, un petit bonhomme posait une couronne sur sa tête. Tu es sacré roi, alors? Je lui demandais. Roi de quoi? Et il me répondait : « Roi du monde, Bird! Du monde entier! »

– *Odessa Clay à propos de Cassius Clay*

INTRODUCTION

Ce mémoire se présente comme une exploration des nouvelles rencontres culturelles occasionnées par les déplacements, plus nombreux à l'ère de la globalisation contemporaine, et de la diversité des identités grandissante qui en émerge. Les différents chapitres élaborés au cours de ce texte se veulent un processus ouvert à la différence, en opposition aux essentialismes et au modernisme afin d'éviter la vision d'une identité stigmatisée. À partir de cette optique, je m'intéresserai davantage à différentes formes de métissage provoquées par la mouvance contemporaine. J'entends par « mouvance » les différentes formes de migrations et de voyages qui favorisent ou obligent les croisements culturels. À partir de ces réflexions sur les enjeux d'identité culturelle en art contemporain, il sera plus précisément question de faire sortir la production de Jean-Michel Basquiat de l'enveloppe instrumentalisée d'« artiste authentique » principalement façonnée par le marché de l'art des années 1980. Le travail de Basquiat représente, à partir de symboles empruntés à de multiples sources, une première vague de croisements culturels issus de la globalisation et de l'américanisation mondiale¹. Afin de démontrer la complexité des identités, je me pencherai précisément sur la figure qu'est Basquiat au sein du monde de l'art et sa résistance à la catégorisation instaurée par l'institution.

À sa façon, Basquiat critique les fondements d'une normativité « raciale » ou culturelle en restant insaisissable. Comme bon nombre d'artistes contemporains, il tente d'éviter la catégorisation « raciale² » construite et hiérarchisée par une tradition occidentale véhiculée à travers des disciplines comme l'anthropologie et l'histoire de

1 On doit comprendre que différents croisements culturels se sont manifestés depuis les premières rencontres entre les diverses cultures, mais que ces croisements se sont décuplés sous l'ère des médias de masse.

2 J'emploie le terme « raciale » pour accentuer l'effet fictionnel du mythe d'une possible catégorisation des « races ».

l'art. Malgré ce que les critiques postmodernes en ont dit, la figure de l'artiste a su garder une valeur marchande perpétuant le mythe de l'« authenticité » artistique tel que définie par Nathalie Heinich.

À l'image de la sélection mixte des symboles culturels qu'on retrouve dans le travail de Basquiat, j'emploie pour ce mémoire une approche interdisciplinaire. Principalement fondée sur la sociologie, cette recherche explore différentes pistes à partir de disciplines comme la sémiologie, l'anthropologie et l'histoire de l'art. De plus, le rapprochement entre deux mondes qui ne se côtoient que trop peu, soit le monde de l'art et celui du sport, contribue, dans un certain sens, à cette tentative de déconstruire les barrières hiérarchiques entre culture populaire et élitiste. La boxe est depuis plus d'un siècle un sport de spectacle qui a sa propre esthétique, son histoire, ses caractères politiques et qui a été le sujet de plusieurs œuvres de Jean-Michel Basquiat. Malgré le fossé qui semble séparer l'art du sport, Basquiat n'a pas été le seul artiste à avoir opté pour le sport comme sujet de certains de ses travaux. Serge Lemoyne (hockey) et Douglas Gordon (football) ont aussi présenté des œuvres s'inspirant d'athlètes et ont démontré un intérêt particulier pour le sport³.

L'ensemble de ce texte s'articule autour d'une analyse de cinq portraits de boxeurs dans le but d'éclairer comment les œuvres de Jean-Michel Basquiat incarne à la fois une résistance à la catégorisation, mais aussi la possibilité d'un métissage culturel. Revoir ainsi la production de Basquiat sous un œil contemporain permet d'une part de démythifier l'icône populaire qu'il incarne aujourd'hui, mais aussi d'y analyser les balbutiements d'une résistance à la catégorisation culturelle et ethnique qui fait l'objet des réflexions identitaires actuelles dans le monde de l'art.

3 Serge Lemoyne a produit une série d'œuvres aux couleurs du Canadien de Montréal, dont sa fameuse toile représentant Ken Dryden, gardien de but durant les années 1970. En 2006, Douglas Gordon a, quant à lui, présenté une installation vidéo, *Zidane, portrait du XXI^e siècle*, montrant Zinédine Zidane et ses différents déplacements tout au long d'une partie de football en tant que joueur du Real Madrid.

Ce mémoire est construit sous un modèle triptyque. Le premier chapitre consiste à contextualiser le travail de Basquiat et le marché de l'art des années 1980. Un retour sur l'art et l'histoire africaine américaine permettra de bien situer Basquiat à travers cette culture, mais aussi de déconstruire le mythe du « premier peintre noir » souvent rattaché à sa personne. Après une critique de la catégorisation en histoire de l'art sous des normes « raciales » et celle de la naturalisation des styles appuyée par Jean-Claude Lebensztejn, une brève mise en perspective des études postmodernes et de ses limites appuyées par des écrits de Nicolas Bourriaud sera développée. Ce chapitre démontrera aussi quelques appropriations et influences culturelles de diverses sources afin d'imager le système d'icônes utilisé par Basquiat à travers ses œuvres. Non seulement bon nombre d'appropriations venant de cultures étrangères sont utilisées par Basquiat, mais on retrouve aussi des influences de canons de l'histoire de l'art de Picasso à Warhol. Ces divers éléments culturels empruntés par Basquiat illustrent de façon parfois littérale, parfois métaphorique, des croisements et des rencontres culturelles qu'une métropole comme New York génère. Je présenterai ce système d'appropriations du peintre en m'appuyant sur le concept de « traduction » théorisé par Homi Bhabha, ce qui permet de comprendre davantage les différents rapports entre les cultures.

Dans le deuxième chapitre, une analyse des cinq tableaux choisis pour ce mémoire est proposée, c'est-à-dire les portraits de boxeurs peints par Jean-Michel Basquiat en 1982 : *Jack Johnson* (fig. 1), *St Joe Louis Surounded by Snakes* (fig. 2), *Jersey Joe Walcott* (fig. 4), *Untitled (Sugar Ray Robinson)* (fig. 5) et *Cassius* (fig. 6). Dans un premier temps, j'aborderai le sujet sur le mythe de la figure de l'artiste et du stéréotype populaire en m'appuyant principalement sur l'exemple de Vincent Van Gogh. Par l'utilisation de l'iconographie religieuse par Basquiat, mais aussi par le mythe de l'« artiste authentique, » je présenterai les possibles comparaisons entre le statut de saint et celui de l'artiste à partir des recherches de Nathalie Heinich. Le

thème de la mythification, appuyé par des écrits d'Isabelle de Maison Rouge, sera brièvement abordé dans le but d'illustrer la façon dont les artistes construisent parfois eux-mêmes leur mythe. Pour souligner les différentes portées des portraits à l'étude, j'ai considéré utile de résumer les carrières des boxeurs représentés à travers des événements qui me semblaient justifiés dans le cadre de l'analyse du corpus. Cette analyse se poursuit avec un approfondissement des matériaux utilisés par l'artiste. J'ai privilégié une analyse globale des œuvres parce qu'elle me permettait d'établir des comparaisons qui se rapportent au métissage. Les cinq œuvres, bien qu'elles ne font pas formellement partie d'un tout, rassemblent beaucoup de points communs autant au plan matériel que thématique. Pratiquement toujours exposées ensemble et toutes produites en 1982, ces œuvres pourraient être comparées à une série et sont difficilement dissociables. La suite de ce chapitre porte sur le processus d'identification aux idoles à travers des parallèles entre la vie des boxeurs et celle de Basquiat. Finalement, je tenterai de tisser des liens entre la thématique de la célébrité et la notion de « visibilité » défendue par Nathalie Heinich.

Le dernier chapitre délaisse quelque peu le corpus à l'étude au profit de problématiques identitaires. À partir des théories de Judith Butler sur la normativité et la performativité, je défends une reformulation de l'identité culturelle sous forme de fiction. Quoique l'identité culturelle soit à proprement parler construite à partir de connaissances acquises, elle est trop souvent rattachée au corps et à son ethnicité. Butler dans *Ces corps qui comptent* (*Bodies that Matter*) déconstruit le genre rattaché au corps et donc au sexe. Je m'intéresse à son raisonnement afin de démythifier la « naturalisation » de la culture. J'ai jugé nécessaire de poursuivre avec une brève critique des récits historiques construits à partir de subjectivités qui sont à la base de la transmission des cultures. Je poursuivrai sur l'identification comme processus en constante mouvance à partir des écrits de Homi Bhabha et de Stuart Hall afin de comparer les diverses formulations propres au métissage. Je conclus ce chapitre sur le

possible avenir de l'identité culturelle à l'époque de globalisation. À partir de la tension entre culture collective et culture personnelle présentée par Marc Augé, j'articule une alternative à la catégorisation à partir des concepts avancés par Nicolas Bourriaud sur la globalisation et les croisements culturels, soit l'« altermoderne » et le « radicanant ». Cette alternative au cloisonnement par catégories des différentes ethnicités ou cultures pourrait permettre de revisiter la production de Basquiat dont le marché de l'art a instrumentalisé la figure.

Lié à la démarche artistique de Jean-Michel Basquiat, ce texte s'adresse à la fois à la culture élitiste et à la culture populaire afin de démythifier un racisme soutenu par les normes véhiculées et les stéréotypes. Les recherches de ce mémoire incarnent cette ambition de rejoindre plusieurs classes sociales distinctes en s'articulant autour de thèmes populaires. Malgré les nombreux efforts des intellectuels de diverses disciplines, on retrouve encore des expositions ethnographiques et artistiques qui cloisonnent et définissent ce qu'est l'art de telle culture ou tel groupe ethnique. Les mutations et déplacements du monde contemporain rendent désuète ce type de catégorisation, car la zone grise entre ces catégories prend désormais trop de place pour n'être seulement que marginale.

CHAPITRE I

CONTEXTUALISATION DU TRAVAIL DE JEAN-MICHEL BASQUIAT

1.1 Caractéristiques générales associées au travail de Jean-Michel Basquiat

Les œuvres de Jean-Michel Basquiat font partie aujourd'hui des plus recherchées par les collectionneurs. Sa production atteint des sommes calculées en millions aux côtés des plus grands peintres modernes tels que Vincent Van Gogh et Pablo Picasso. Ses tableaux se retrouvent dans de grandes collections privées et dans d'importants musées autour du monde. Son style particulier empreint de traces visibles de sa subjectivité¹ a attiré bon nombre d'admirateurs. Certaines de ses figurations provenant de ses tableaux les plus connus sont même imprimées sur une série de chaussures fabriquée par la compagnie *Reebok*. Son œuvre a attiré un vaste public composé de diverses classes sociales et continue de réunir des foules impressionnantes lors des rétrospectives². Son image et son histoire font partie désormais de la culture populaire.

Son legs est constitué de plus de 800 tableaux et de 1500 dessins créés de la fin des années 1970 à sa mort en 1988. La plupart de ses œuvres sont conçues à partir de peinture acrylique, de pastel gras et de collage. Basquiat peint sur divers supports en passant de la toile conventionnelle à l'objet usuel. Il fabrique parfois ses châssis à l'aide d'objets recyclés comme des portes, des clôtures et des palettes industrielles. Son geste laisse des marques très franches du coup de pinceau ou de l'utilisation du pastel. Son style est très personnel et facilement identifiable. Réunissant une iconographie complexe issue de sources très diversifiées, sa production est submergée

1 J'entends par « traces visibles de sa subjectivité » la trace apparente laissée par un coup de pinceau à travers la matière qui permet de constater l'intervention de l'artiste sur l'œuvre. Je reviendrai sur ce sujet plus loin.

2 La rétrospective de Jean-Michel Basquiat présentée au Musée d'Art Moderne de Paris en 2010 a accueilli plus de 352 000 visiteurs.

par des symboles et des dessins. Basquiat mélange aussi l'écriture à son travail, ce qui multiplie davantage les associations possibles entre les éléments répartis sur chaque tableau. Les sources de son iconographie sont tirées surtout de l'histoire de l'art, mais aussi de la publicité, de la télévision et parfois de cultures qui lui sont étrangères. Ces mélanges iconographiques sont majoritairement conçus avec des couleurs flamboyantes et de francs contrastes.

La plupart des spécialistes de Jean-Michel Basquiat classent sa production en trois périodes. La première serait formée des tableaux datant de la fin des années 1970. Cette période réunirait des peintures sur toile et de nombreux dessins. Ces œuvres sont investies de symboles relativement simplistes représentant, par exemple, des formes humaines, des voitures ou des avions. On retrouve beaucoup d'onomatopées constituées d'une série de lettres répétées provenant habituellement de bandes dessinées dans le but d'imiter certains bruits telle la sirène d'une ambulance ou le moteur d'une voiture. Les historiens de l'art, comme Richard Marshall, comparent cette période à la turbulence urbaine de la grande métropole qu'est New York³.

La deuxième période réunit les œuvres entre 1980 et 1982. Cette période a été la plus productive de l'artiste et celle qui lui a valu sa popularité. Les œuvres produites durant ces années sont, encore aujourd'hui, les plus recherchées sur le marché de l'art. On y trouve l'iconographie typique de Basquiat réunissant divers intérêts comme ses héros personnels (athlètes, jazzmen, superhéros de bande dessinée, etc.). Basquiat présente dès lors un art plus critique qui révisé l'histoire africaine américaine et s'interroge sur la place des Noirs en histoire de l'art. La fameuse couronne à trois pointes devient sa signature durant cette période et sert à

3 Richard Marshall, *Jean-Michel Basquiat Compiled*, New-York, Withney Museum of American Art, 1992, p. 15.

gratifier certains des personnages illustrés à travers son œuvre. Basquiat utilise des références à l'anatomie humaine provenant du livre *Grey's Anatomy* que sa mère lui a donné étant jeune. L'artiste construit ses propres châssis à l'aide de divers objets recyclés. Souvent, il laisse dépasser ces matériaux du cadre ce qui crée des structures qui renforcent la présence de l'œuvre dans l'espace d'exposition⁴.

La troisième période est composée des dernières œuvres de l'artiste de 1983 à sa mort en 1988. Cette période est principalement définie comme étant plus sombre alors que Basquiat utilisait davantage des couleurs ternes contrairement à la flamboyance qu'on lui connaissait. Les tableaux de ses dernières années représentent souvent des squelettes et des cadavres. Plusieurs symboles industriels de l'ouvrage d'Henry Dreyfuss, *Symbol Sourcebook* datant de 1972, sont identifiables dans les œuvres de cette période.

Avant que ses œuvres ne soient institutionnalisées, Basquiat peignait à l'aide de bombe aérosol les murs de New York. Il écrivait des phrases poétiques principalement dans le quartier de SoHo en collaboration avec Al Diaz. Cette collaboration se nommait SAMO (acronyme qui signifie *same old shit*). Cette pratique de l'artiste ne durera pas, mais laisse des influences dans sa façon de peindre. Les mots et la poésie resteront régulièrement utilisés dans la conception de ses tableaux.

Malgré une diversité importante de techniques et d'appropriations iconographiques, l'attention reste rivée sur Jean-Michel Basquiat et sa personnalité plutôt que sur sa production artistique. La figure mythique du « premier peintre noir » mort d'une surdose de drogue au jeune âge de 27 ans comprend tous les ingrédients pour en faire un stéréotype de l'« artiste maudit » au même titre que Vincent Van

4 Voir fig. 12 pour un exemple de châssis construit par Basquiat.

Gogh. Son style de vie excentrique et les commérages font de lui une *rockstar* durant les années 1980. Son amitié avec Andy Warhol et ses aventures sexuelles attirent l'attention des médias sur sa personne⁵.

Les œuvres à l'étude pour ce mémoire sont constituées de cinq portraits de boxeurs classés dans la deuxième période telle que vue précédemment. Ces œuvres, qui portent les traces d'une esthétique typique du travail de Basquiat, quittent l'éclectisme pour produire une peinture plus épurée. On y retrouve la figure schématisée d'un torse ou parfois simplement d'une tête couronnée. Ces portraits rassemblent des héros personnels de Jean-Michel Basquiat qui ont marqué l'histoire américaine par leur réussite sportive ou leur position politique. Bien que l'artiste avait tendance à s'identifier à des héros africains américains, sa production comporte aussi des portraits de peintres occidentaux tels que Picasso. Ces portraits louangent certains personnages qui lui étaient chers et qu'il prenait pour modèles. Ces identifications à des vedettes transcendent souvent l'icône héroïque par des liens entre la vie personnelle du peintre et celle du représenté. Leonhard Emmerling note à ce propos : « Lorsqu'il écrit dans la zone inférieure de *Charles the first* : " Most kings get their head cut off ", ceci est symptomatique de la manière dont Basquiat choisit ses héros : ce sont des martyrs, victimes du mépris social ou de leur propre vie effrénée et sauvage.⁶ » On retrouve très souvent ce type de commentaires sur les portraits des héros de Basquiat. Malgré le succès de ces personnages, Basquiat illustre souvent des facettes négatives de la célébrité et des inégalités. On peut donc esquisser des liens entre la vie du peintre mort prématurément et celle de ses héros. Je donnerai, plus loin, quelques exemples de ces liens entre la vie personnelle de Basquiat et celle des boxeurs portraiturés. Les athlètes professionnels comme Jackie Robinson (premier

5 Warhol et Basquiat ont même conçu plusieurs tableaux ensemble jumelant la sérigraphie et la technique au pastel gras typique de Basquiat. À l'époque, cette collaboration n'a pas eu la popularité escomptée, mais elle connaît aujourd'hui une réévaluation principalement pour la notoriété des artistes.

6 Leonhard Emmerling, *Jean-Michel Basquiat 1960-1988*, Paris, Taschen, 2003, p. 25.

joueur de couleur à accéder à la ligue majeure de baseball) sont des icônes de réussite malgré la discrimination envers les Africains Américains aux États-Unis. C'est le héros typique auquel Basquiat s'identifie non seulement pour la transgression des limites raciales, mais aussi pour sa réussite dans son domaine. La sélection de ses idoles rassemble des représentants de la résistance à la ségrégation que Basquiat peint en utilisant des caractéristiques et des symboles provenant des icônes religieuses et de la figure du martyr démontrant à la fois la gloire et la souffrance de ses athlètes.

Ce statut de « célébrité martyr » correspond à ce que Basquiat lui-même est devenu. La majorité des écrits sur le peintre tournent autour des difficultés de sa profession et de l'« instabilité émotionnelle » du peintre. Comme dans le cas de Vincent Van Gogh, les anecdotes font de Basquiat une figure mythique qui cadre avec celle de l'artiste incompris jusqu'à celle du martyr religieux. Leonhard Emmerling présente, notamment, ce fait ainsi :

La fébrilité de Basquiat, sa fulgurante ascension et sa mort prématurée se prêtent magnifiquement à transformer l'artiste en mythe, en incarnation du génie échouant héroïquement, de l'artiste comme marginal exemplaire. Depuis le romantisme, l'image de l'artiste poussé par sa force créatrice s'est associée en outre à celle de la fragilité psychique, de l'exclusion sociale et de l'échec qui en résulte.⁷

Le marché de l'art de New York a su faire de Basquiat une icône de l'artiste authentique, c'est-à-dire un stéréotype du génie créateur tel que décrit par Emmerling ci-haut. C'est ce même marché qui a fait la promotion de Basquiat afin qu'il cadre dans les standards d'une tradition occidentale de la vision sur l'Autre, celle du

⁷ Emmerling, 2003, p. 7.

fantasme et de l'exotisme qui brouille les réelles négociations⁸ entre sa propre identité culturelle et celle qu'on tente de lui imposer. Les formats des tableaux et sa subjectivité apparente qui transparait à travers sa manière de peindre ainsi que cet exotisme sont des caractéristiques qui facilitaient la vente. Le concept de l'« aura » de l'œuvre d'art unique et authentique⁹ colle bien au travail de Basquiat, concept que le collectionneur d'objets rares recherche. La valeur des œuvres sur le marché joue un rôle important dans la carrière d'un artiste et peut influencer les choix de production de celui-ci. Lucy Lippard écrit sur cet échange entre un artiste et son public dans *Mixed Blessings* :

It is not easy to get people to think for themselves when it comes to art because the field has become mystified to the point where many people doubt and are even embarrassed by their own responses; artists themselves have become separated from their audiences and controlled by the values of these who buy their work.¹⁰

Dans le cas de Basquiat, un ajustement s'effectue face à son public. Les œuvres de la deuxième période du peintre sont conçues en réponse à l'image que le marché de l'art avait faite de lui. On trouve des œuvres s'adressant à un public majoritairement riche et blanc formé par de grands collectionneurs¹¹. Le marché de l'art a donc fait de Basquiat une figure instrumentalisée afin d'attirer la clientèle. L'artiste se trouve, alors, dans une position contraignante en remportant le succès qu'il espérait avec sa peinture, mais aussi en conflit avec son image médiatique de «

8 J'emploie le mot « négociation » dans le même sens que de négocier un virage en voiture ce qui est un calque de l'anglais. L'utilisation de cette expression a pour but d'imager les compromis du peintre permettant différents échanges avec le marché de l'art et sa propre promotion. Je préfère voir cette « négociation » comme un chemin contraignant plutôt que d'une réelle négociation afin de conclure un accord.

9 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvre III*, Paris, Gallimard, 2000 (1939), p. 278.

10 Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, New York, The New Press, 1990, p. 7-8.

11 On retrouve dans son entourage des noms comme Annina Nosei qui a été sa première galeriste, Mary Boone, le critique d'art Henry Geldzahler et Bruno Bischofberger grand marchand d'art international.

premier peintre noir ». On retrace souvent une volonté de sa part d'éviter les étiquettes et les catégories dans lesquelles on tentait de l'enfermer. Alison Pearlman précise :

He was more concerned with evading others' labels for him than expressing his own thoughts directly. In addition, Basquiat consistently avoided taking predictable positions on issues. He refused to answer interviewers' questions about what he was trying to communicate in his works, and avoided treating subject matter in his works in conformity with any one social group's stereotypic expectations of him as a black man or as a black artist, whether these expectations came from black or white quarter.¹²

C'est l'une des particularités qui fait que l'ensemble de l'œuvre de Jean-Michel Basquiat est difficile à catégoriser à travers la multitude de références culturelles distinctes et sa résistance à cette catégorisation. Son œuvre présente des caractéristiques de la situation actuelle de l'art contemporain et des croisements culturels de la globalisation mondiale. Cette globalisation engendre de nombreux contacts entre diverses cultures et, par ce fait, de multiples « traductions culturelles » telle qu'Homi Bhabha en a proposé la définition. Cette « traduction » est un aspect fondamental de la culture car elle est elle-même « une activité symbolique ». Bhabha affirme que :

[L]a notion de « traduction culturelle » [...] permet de concevoir en quoi chaque forme de culture est liée à toutes les autres, parce que la culture est une activité symbolique ou signifiante. Cette articulation des cultures est possible, non pas à cause d'une familiarité ou d'une similitude de contenu, mais parce que toutes les cultures sont des pratiques d'interpellation productrices de symboles et constitutives de sujets.¹³

12 Alison Pearlman, *Unpackaging Art of the 1980s*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 82-83.

13 Homi Bhabha, « Le tiers-espace », entretien avec Jonathan Rutherford, *Multitudes*, Automne 2006, p. 98.

Ce passage tiré d'un entretien de Jonathan Rutherford avec Homi Bhabha permet de comprendre non seulement le rapport culturel entre l'Occident et le reste du monde, mais bien les rapports entre l'ensemble des cultures. Bhabha poursuit sur la traduction culturelle :

Il s'ensuit qu'aucune culture ne se suffit à elle-même, qu'aucune culture n'accède à la plénitude, non seulement parce que d'autres cultures contredisent son autorité, mais aussi parce que sa propre activité symbolique, sa propre interpellation dans le processus de représentation, de langage, de signification et de production de sens, met toujours en évidence la revendication d'une identité originaire, holiste, organique. Par traduction, je désigne avant tout un processus qui implique toujours, pour que le sens culturel soit objectivé, un processus d'aliénation et de secondarité *par rapport à lui-même*. En ce sens, les cultures ne connaissent ni « en soi » ni « pour soi », parce qu'elles sont toujours intrinsèquement sujettes à des formes de traduction.¹⁴

La « traduction » théorisée par Homi Bhabha se veut une illustration des rapports symboliques ou linguistiques entre les cultures. À partir de l'acte de traduction, une culture tente de se définir en rapport à une autre. C'est ainsi que la traduction incarne principalement le fonctionnement symbolique identitaire d'une culture. Ces traductions culturelles et sociales peuvent s'apparenter à la démarche de Basquiat qui tente de décroquer la hiérarchie de pouvoir instaurée par l'institution et le marché de l'art de l'époque en exploitant une iconographie tirée des milieux sociaux étrangers à la clientèle du monde de l'art. Basquiat utilise une variété de symboles imposant une activité de traduction sur le monde de l'art occidental. L'analyse de la production de Basquiat est trop souvent catégorisée à partir de critères parfois racistes et qui insiste sur son « africanité ». Les différentes négociations à travers la pratique de Basquiat en rapport à la catégorisation du monde de l'art, mais surtout celle du marché, présente des aspects primaires des problèmes des croisements culturels.

14 *Ibid.*

Avant d'entreprendre une élaboration plus approfondie de la position de Basquiat, je ferai un aperçu du contexte duquel il émerge. En passant par un bref retour sur l'histoire africaine américaine, sur la tradition en histoire de l'art et sur le contexte postmoderne, il sera plus aisé de comprendre la position du peintre à l'intérieur du monde de l'art de son époque.

J'ai introduit, ici, certaines caractéristiques majeures du travail de Jean-Michel Basquiat qui sont généralement décrites dans les monographies portant sur l'artiste. Les spécialistes du sujet ont classifié sa peinture en détaillant sur l'icône mythique qu'il est devenu dans la culture occidentale, son rapport au marché de l'art et son statut de « premier peintre noir ». Aussi, j'ai finalement positionné mon corpus dans la production de Basquiat en mettant de l'avant l'identification à des idoles ayant connu le succès américain afin de démontrer les différents enjeux identitaires liés à cette production de portraits.

1.2 Culture africaine américaine

1.2.1 L'histoire africaine américaine

Les premiers Noirs en Amérique seraient arrivés à bord d'un « vaisseau de guerre hollandais » achetés par John Rolfe en août 1619¹⁵. Ces premiers esclaves du Nouveau Monde appelés les « serviteurs sous contrat » avaient la possibilité de racheter leur liberté après une durée déterminée de travaux. À l'époque, les serviteurs sous contrat regroupaient principalement des Blancs et des Noirs ce qui permettra une certaine fraternisation entre les différents groupes ethniques. On voit donc apparaître des couples mixtes et ainsi une première génération de métis selon Benjamin Quarles¹⁶. Mais, avec le temps, la couleur de peau devint une raison de distinguer les

¹⁵ Hugues Thomas, *La Traite des Noirs, 1440-1870*, Paris, Robert Laffont, 2006, p. 171.

¹⁶ Benjamin Quarles, *The Negro in The Making of America*, New York, Macmillan, 1987 p. 38.

serviteurs du reste de la population. Peu à peu, les propriétaires organiseront ce qu'on appela « l'Institution particulière »¹⁷ afin de faire de l'esclave un statut à vie.

La traite humaine était répandue dans les colonies d'Europe (surtout dans les Antilles), mais, aux États-Unis, cette pratique s'est renforcée avec les plantations du Sud. Après la victoire sur les Anglais, l'exploitation, notamment des champs de coton, est devenue une entreprise importante pour ce nouveau pays¹⁸. La déportation d'Africains atteint des nombres qui sont estimés entre 6 et 7 millions durant le XVII^e siècle¹⁹. Grâce au rachat de contrat des premiers serviteurs du Nouveau Monde, des petites sociétés d'hommes noirs libres se créent. Ces sociétés comptaient 59 000 individus en 1790. À cette époque, les anciens serviteurs désormais libres ne représentaient qu'une petite partie de la population africaine américaine, la majorité restait soumise au travail forcé. Les Noirs libres se trouvaient continuellement intimidés et violentés, car ils représentaient un espoir de liberté pour les esclaves et ainsi provoquaient des rébellions, ce que les esclavagistes voulaient éviter afin de garder une main d'œuvre peu coûteuse²⁰. Les Noirs libres se déportent donc vers le Nord ou créent des sociétés fermées exclusivement noires²¹. Les plantations du Sud deviennent une ressource économique de plus en plus importante ce qui radicalise le système esclavagiste. On retrouve un petit pourcentage des entreprises qui peuvent rassembler près de 400 esclaves et qui règnent sur l'économie du Sud. Afin de garder le contrôle d'une si grande population d'esclaves, on tente de créer un sentiment d'impuissance et d'infériorité chez les Africains Américains²². Il est question

17 Kenneth Stampp, *The Peculiar Institution*, New York, Random House, 1984, p. 3.

18 Les champs de coton sont exploités plus tardivement. Les principales plantations du Nouveau Monde sont plutôt celles du tabac, du riz, du cacao, du sucre et du café.

19 John Hope Franklin et Alfred A. Moss Jr., *From Slavery to Freedom*, New York, McGraw-Hill, 1988, p. 54.

20 Bacharan, 2010, p. 29-30.

21 À cette époque, Ce « Nord » est surtout incarné par le Canada où l'esclavage est illégal. Les conditions au nord des États-Unis restent très difficiles et on y trouve encore un esclavage domestique.

22 J'emploie « Africain Américain » avec deux majuscules plutôt qu'« Africain américain » afin de ne pas prioriser une appartenance par rapport à l'autre.

principalement d'atteindre leur dignité en usant de violences physiques et psychologiques administrées régulièrement ainsi que de sévères punitions à la désobéissance devant l'autorité de leur propriétaire ou de ses employés²³.

L'espoir des esclaves de retrouver leur liberté reste ancré dans le quotidien. Ceux-ci espèrent pouvoir racheter leur liberté en amassant de l'argent, certains réussissent, mais beaucoup tentent la fuite malgré les risques de subir de terribles corrections ou même d'être exécuté. À l'aube de la Guerre de Sécession, de nombreuses histoires d'évasion sont éditées. On retrouve, notamment, celle de Frederick Douglass qui deviendra un personnage politique important durant la guerre et la Reconstruction²⁴. Durant cette période, Douglass défendra surtout les droits à l'éducation de la population anciennement esclave²⁵.

En 1820, les nouveaux territoires de l'ouest occasionnent des conflits entre le Sud et le Nord. Le Nord voulait garder les nouveaux États non esclavagistes afin d'y installer des industries et le Sud manifestait de l'intérêt pour les terres afin d'en faire de nouvelles plantations. Ce qui mènera au compromis du Missouri. Le Missouri, État esclavagiste, qui n'a pas de terre propice à la plantation du coton devient un État abolitionniste. En échange de ce nouvel État non esclavagiste, le Sud demande la « Loi sur les esclaves fugitifs » obligeant les agents de police à rapatrier les esclaves fugitifs qui se trouvaient dans les États non esclavagistes. Ensuite, l'acte sur le Kansas et le Nebraska crée d'autres États esclavagistes afin de fournir de nouvelles plantations. Les tensions entre abolitionnistes et esclavagistes sont de plus en plus difficiles à gérer. C'est finalement avec l'élection d'Abraham Lincoln, ouvertement abolitionniste, que les États du Sud décidèrent de quitter l'Union pour former la Confédération, ce qui mènera à la guerre civile.

23 Bacharan, 2010, p. 41.

24 Frederick Douglass, *Mémoire d'un esclave américain*, Paris, François Maspero, 1980.

25 *Ibid.*, p. 42.

La libération des esclaves aux États-Unis ne prône pas l'égalité des « races ». La position de Lincoln était claire sur l'inégalité entre Noirs et Blancs. Louis Henris Gates Jr. cite, notamment, un passage du discours de Lincoln où celui-ci, s'adressant à un groupe de Noirs Américains, envisage la suite de l'abolition de l'esclavage :

When Abraham Lincoln invited a small group of black leaders to the White House in 1862 to present his ideas about returning all blacks in America to Africa, his argument turned upon these “ natural ” differences. “ You and we are different races, ” he said. “ We have between us a broader difference than exists between any other two races. ” Since this sense of difference was never to be bridged, Lincoln concluded, the slaves and the ex-slaves should be returned to Africa.²⁶

Les premières tentatives de libération vers 1822 ont pour but de rapatrier les anciens esclaves en Afrique. *The National Colonization Society of America* tente de faire du Liberia la nouvelle terre où pourraient enfin vivre ces Noirs libres. Le projet du Liberia est un échec. Les idéologies américaines les plus sombres auxquelles les anciens esclaves étaient soumis depuis déjà plusieurs générations se sont transformées en une nouvelle domination d'une « race » sur une autre. Les Noirs Américains arrivés au Liberia ont instauré rapidement un système d'esclavage sur les autochtones libériens aux profits d'un système de discrimination aussi radical que celui des États-Unis²⁷. Le projet de déporter tous les Africains Américains avorte et, durant la Reconstruction, le futur d'un grand nombre d'anciens esclaves reste incertain²⁸. On ouvre des écoles où l'on retrouve exclusivement des Africains Américains. L'exclusion des Africains Américains dans les endroits publics devient une norme et la séparation entre Noirs et Blancs reste nette. Les lois « Jim Crow » sont créées afin de séparer les deux « races » malgré les 13^e, 14^e et 15^e amendements

26 Henris Louis Gates Jr., « Writting “ Race ” and the Difference It Males », dans Henris Louis Gates Jr. (sous la dir.), « *Race* », *Writting, and Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 3.

27 Louis Dollot, *Le Liberia*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, p. 8.

28 Le projet avorte non seulement à cause du rêve brisé d'un pays libérateur, mais aussi pour les coûts élevés du transport des affranchis.

qui font des Africains Américains des hommes libres et égaux. Ces lois Jim Crow consistent à faire respecter une séparation entre les Noirs et les Blancs et éviter autant que possible les contacts, ce qu'on appellera la Ségrégation.

La Ségrégation est donc mise en pratique vers 1875 basée sur la « différence ». Celle-ci fonctionne sous la doctrine « séparés, mais égaux » abordée ainsi par l'État. Ces réglementations veulent permettre des droits équitables, mais dans des lieux différents. Les endroits publics comme les écoles sont ségrégués, mais aussi les transports en commun. On interdit les mariages mixtes et même la pratique de sports professionnels mixtes. Selon Bacharan, « Le système social ségrégué poursuivait deux objectifs absolus : interdire les mélanges des races et persuader les gens de couleur de leur infériorité²⁹. » Dans le Sud, le groupe du Ku Klux Klan fait sa propre justice afin de sauvegarder une suprématie blanche et faire respecter les lois Jim Crow. Ils empêchent les Noirs d'exercer leur nouveau droit de vote par la violence³⁰. Le groupe du Ku Klux Klan se dissipera après la Reconstruction, mais revoit le jour durant la Première Guerre mondiale. Ce groupe extrémiste se fonde sur des passages de la Genèse et organise des exécutions sous la loi de Lynch³¹. Cette loi parue à la fin du XVIII^e siècle permettait de créer son propre jury et d'exercer un jugement sans l'implication de la Cour qui se trouvait parfois beaucoup trop loin des régions rurales³². Cette loi avait pour but de faire accélérer les procédures judiciaires, ce qui donna des exécutions sans enquête et parfois simplement des meurtres considérés comme légaux. Les exécutions à la suite de cette loi sont connues, aujourd'hui, sous le nom de lynchage et firent une quantité impressionnante de victimes noires dans le Sud des États-Unis. On compterait 4 000 victimes entre 1882 et 1930 hommes, femmes et enfants³³. En 1930, le lynchage fit vingt-et-une victimes

29 Bacharan, 2010, p. 76.

30 *Ibid.*, p. 68.

31 Ils utilisent une interprétation de la Genèse 9:27 où les Blancs seraient les descendants de Japhet, fils de Noé, et les Noirs de Cham, le maudit.

32 Joël Michel, *Le lynchage aux États-Unis*, Paris, La Table Ronde, 2008, p. 12.

33 *Ibid.*, p. 166.

dont vingt Noirs³⁴.

Durant le début des années 1900, des personnages importants comme Booker T. Washington et William Edward Burghardt Dubois font avancer la cause des Africains Américains chacun à leur façon. Washington prône l'image du *self-made-man* et encourage la création d'entreprises. W.E.B. Dubois, philosophe diplômé d'Harvard, est plus critique sur la situation des Noirs Américains. D'origine mixte, Dubois représente une possible aristocratie africaine américaine et la protestation face à la suprématie blanche. Au début des années 1920, Harlem devint la capitale des Africains Américains réunissant intellectuels et artistes.

Durant la Première et Deuxième Guerre mondiale, on trouve un nombre considérable de soldats africains américains. La Ségrégation persistait dans l'armée et des projets de manifestations comme celle de Philip Randolph³⁵, en janvier 1941, tenta de mettre de la pression afin de faire cesser la Ségrégation dans les divisions. Cela permit à plusieurs Africains Américains de trouver des postes dans l'armée et dans l'industrie de guerre. Par contre, les bataillons restèrent ségrégués évitant au maximum la mixité. C'est seulement en 1949, sous la gouvernance de Truman, que la Ségrégation prit fin dans les armées américaines.

Par ailleurs, on trouve d'autres lieux publics s'ouvrant à la pratique de la déségrégation, mais c'est l'affaire Brown s'attaquant à la Ségrégation dans les écoles qui fit le plus de bruit. Le 17 mai 1954, la Cour Suprême annonce illégales, selon le 14^e amendement, les institutions scolaires racialement séparées. Cette première victoire juridique marque le début de la période des droits civiques. Le premier

³⁴ *Ibid.*, p. 129.

³⁵ La manifestation n'aura finalement pas lieu, car le président Franklin Roosevelt signera le *Fair Employment Act* contre la discrimination dans les usines d'armement, ce qui n'aura pourtant pas de répercussions sur la ségrégation des troupes militaires.

décembre 1955, Rosa Parks décide de ne pas céder sa place à un passager blanc dans un autobus de Montgomery. Elle est arrêtée et cet événement engendra des protestations et un boycottage des autobus de la ville. C'est à ce propos qu'on entendit, dans son premier discours d'importance, un certain pasteur nommé Martin Luther King.

Martin Luther King prône une résistance non violente qui porte ses fruits le 13 novembre 1956 : la Cour Suprême déclare la ségrégation des autobus inconstitutionnelle. Convaincu du pacifisme chrétien et de la résistance ghandienne, il poursuit ses protestations malgré bon nombre d'attaques à son domicile et des tentatives de meurtre³⁶. Plusieurs *sit-in* étudiants sont organisés dans des endroits interdits aux Noirs durant la fin des années 1950. Martin Luther King participe à l'une de ces manifestations en octobre 1960 où il est arrêté et condamné à une sentence de quatre mois de prison. Il fera quelques séjours en prison à cause de manifestations et honorera le « Jail, no bail »³⁷. Il ne restera que très peu de temps en prison soit pour sa sécurité ou parce que ses cautions sont payées par des personnes anonymes. Par contre, Luther King était surtout reconnu pour ses discours qui rassemblaient non seulement la communauté africaine américaine, mais aussi les blancs plus modérés³⁸. C'est son discours, « I have a dream », qui attirera le plus l'attention le 28 août 1963 durant la marche sur Washington unissant 250 000 personnes. Ce discours défend non seulement une égalité raciale, mais une fraternité entre Blancs et Noirs : « Je fais un rêve, qu'un jour sur les collines rouges de Géorgie, les fils des anciens esclaves et les fils des anciens propriétaires d'esclaves pourront s'asseoir ensemble à la table de la fraternité. » Le 14 octobre 1964, on lui remet le prix Nobel de la paix, ce qui représente le soutien international du mouvement des

36 Bacharan, 2010, p. 182.

37 Cela consiste à ne pas payer la caution dans le but de remplir les prisons et ainsi créer des problèmes de surpopulation. *Ibid.*, p. 212.

38 Keith D. Miller, *Voice of Deliverance : The Language of Martin Luther King, Jr., and Its Sources*, New York, The Free Press, Macmillan, 1992, p. 10.

droits civiques. Il sera assassiné en 1968 alors qu'il entamait une campagne contre la guerre du Vietnam.

On trouvait, durant les années 1960, d'autres groupes qui ne prônaient pas les valeurs non violentes de Luther King. Le groupe Noir Musulman, regroupant 100 000 membres dont Malcolm Little, refuse de se rabaisser et de se soumettre aux violences de l'ennemi. Ce porte-parole de la communauté noire musulmane est mieux connu sous le nom de Malcolm X. Le X représente son nom africain perdu au profit d'un nom de propriétaire d'esclave³⁹. Le leader des Musulmans Noirs, Elijah Muhammad, prônait un séparatisme radical entre l'Africain Américain et le reste de la population des États-Unis⁴⁰. Malcolm X obtenait beaucoup d'attention médiatique pour ses talents d'orateur et faisait ainsi la promotion de son groupe condamnant la « race » blanche occidentale pour son oppression. Contrairement à Luther King, celui-ci fait la promotion du droit à l'autodéfense. Il refuse l'étiquette d'Américain et préfère s'identifier comme Noir. Il questionne un Africain Américain qui se prétendait Américain avant Noir parce qu'il était né en sol américain : « Si la chatte met ses petits au monde dans le four, cela en fait-il des biscuits? »⁴¹ En 1964, il décide de quitter le groupe Musulman Noir pour former son propre mouvement à cause, notamment, de la passivité d'Elijah Muhammad et des querelles entre les deux hommes. Il reste séparatiste, mais se joignit aux troupes de Luther King lorsque leurs intérêts se rencontraient. En mai 1964, après un long voyage, Malcolm X change de position pour se rapprocher de l'idéal de Luther King. Après avoir côtoyé bon nombre de Musulmans de diverses couleurs de peau comprenant des blancs aux yeux bleus et cheveux blonds, il annonce : « Je n'approuve plus la condamnation d'une race entière. Je ne suis pas raciste et je n'approuve aucune croyance raciste.⁴² » Il utilisa le

39 David Gallen, *Malcolm X As They Knew Him*, New York, Carroll & Graff, 1992, p. 42.

40 Bacharan, 2010, p. 276.

41 James Farmer, *Lay Bare the Heart : An Autobiography of the Civil Rights Movement*, New York, Penguins Book, 1986, p. 224.

42 Georges Breitman, *Malcolm X Speaks : Selected Speeches and Statements*, New York, Grove Weidenfield, 1990, p. 58.

terme « Afro-Américain » pour la première fois au retour de ce voyage. Il fut assassiné en février 1965.

C'est finalement cette même année, sous la présidence de Lyndon B. Johnson remplaçant John F. Kennedy, que le mouvement pour les droits civiques a gain de cause. Le *Voting Rights Act* et le *Civil Rights Act* sont rédigés et symbolisent la victoire d'une longue bataille. On trouve par la suite le mouvement Black Power qui prône une fierté noire et le groupe activiste des Black Panthers qui seront actifs jusqu'aux années 1970. Le Black Power sera surtout connu pour leur symbole du poing noir brandi en l'air utilisé par Tommie Smith et John Carlos pendant les Jeux olympiques de 1968. Les inégalités persistent et les tensions entre Blancs et Noirs sont encore très présentes. Après tous ces événements marquants de la lutte des Noirs pour une égalité aux États-Unis, on trouve finalement une ouverture à la culture africaine américaine dans les institutions occidentales. Mais il ne faut pas prétendre que cette culture africaine américaine n'existait pas auparavant. Une riche culture s'est bâtie à travers cette lutte vers l'égalité aux États-Unis qui ne connut, entre autres, une place dans les institutions occidentales que tardivement. Cette ouverture sera personnifiée, entre autre, par l'icône instrumentalisée par le marché de l'art qu'est le jeune Jean-Michel Basquiat en 1980.

1.2.2 L'art africain américain

[L]'Europe occidentale n'avait pas d'ethnicité du tout, ou du moins ne reconnaissait pas en avoir. L'Amérique, quant à elle, a toujours eu une série d'ethnicités; aussi la construction de hiérarchies ethniques a-t-elle toujours défini sa culture politique; et bien entendu, a réduit au silence et ignoré la réalité de la culture populaire américaine elle-même, qui a toujours contenu en son sein, tues ou non, des traditions vernaculaires et populaires noires américaines.⁴³

Comme le dit Stuart Hall, les États-Unis sous une « hiérarchie ethnique » a tenté de réduire au silence les groupes minoritaires. Les Africains Américains représentent 12,6% de la population américaine en 2010. Leur passé d'esclave et leur couleur de peau sont des facteurs qui ont maintenu un racisme de la part des groupes blancs immigrés d'Europe. Par exemple, on trouve des immigrés allemands victimes de discrimination durant la Deuxième Guerre mondiale qui se sont dissociés du mouvement nazi en anglicisant leur nom (certains Schmitd sont devenus des Smith). Quoique ce changement de nom soit radical, il permet de comprendre que, malgré bien des efforts de la communauté africaine américaine à s'assimiler à la société américaine après la Guerre de Sécession, leur couleur de peau occasionne une distinction qui facilite un racisme qui existe encore aujourd'hui⁴⁴. Les différences physiques permettent une discrimination rapide et des préjugés selon l'apparence. La « différence » (physique ou culturelle) devient la caractéristique de définition identitaire qui sépare les groupes ethniques au sein d'une même nation.

Au début de la reconstruction suite à la guerre de Sécession qui redonna la liberté aux Africains Américains, ceux-ci sont constamment représentés par l'homme blanc de façon à les ridiculiser et les stéréotyper. On trouve, notamment, la caricature

⁴³ Stuart Hall, *Identités et cultures. Politique des identités culturelles*, Paris, Édition Amsterdam, 2008, p. 300.

⁴⁴ Au moment d'écrire ces lignes, des manifestations se produisent à Ferguson suite à l'incident qui a coûté la vie au jeune Michael Brown fusillé par un agent de police alors qu'il n'était pas armé. Aucune accusation n'a été retenue contre l'agent en question. Ce cas particulier n'est qu'un exemple des nombreuses inégalités qui subsistent aux États-Unis.

de l'oncle Tom, personnage complètement noir avec d'immenses lèvres rouges qui raffole du melon d'eau⁴⁵. La représentation de l'homme noir est continuellement ralliée à la bestialité et à l'instinct dominant la raison. L'exemple le plus typique de cette représentation est le film, *The Birth of a Nation*, de D.W. Griffith paru en 1915. Ce film, qui reconstitue les événements de la reconstruction après la guerre civile, illustre une population noire incontrôlable. Les rôles des personnages principaux noirs sont d'ailleurs joués par des blancs ce qui accentue la ridiculisation de ceux-ci. À travers *The Birth of a Nation*, le Ku Klux Klan est promu comme un groupe de sauveurs qui empêche une révolution des anciens esclaves. Ce film est dénoncé, à sa sortie, par Freeman Henry Morris Murray considéré comme le premier historien de l'art africain américain. Selon Richard J. Powell, suite à sa critique du film de D.W. Griffith, Murray inviterait la population africaine américaine à reconstruire leur propre image afin de démentir les stéréotypes véhiculés par des propagandes comme celle du film *The Birth of a Nation*⁴⁶.

À la fin du XIX^e siècle, on trouvait déjà des projets artistiques créés afin de promouvoir une population noire plus près des « valeurs occidentales ». Cette production artistique tentera de faire de l'Africain Américain un personnage civilisé le représentant dans des activités quotidiennes influencées par la peinture occidentale de l'époque. Le peintre Henry Ossawa Tanner est un exemple typique pour illustrer cette période. Son travail figuratif avec une touche picturale empruntée aux peintres impressionnistes démontre des scènes où les Africains Américains participent à des activités dites civilisées rattachées à leur propre culture. Par exemple, son tableau de 1893, *The Banjo Lesson* (fig. 7), représente un homme enseignant la façon de jouer un instrument de musique traditionnel dans le confort d'une maison.

45 Richard J. Powell, *Black Art and Culture in the 20th Century*, Singapore, Thames and Hodson, 1997, p. 24-25.

46 *Ibid.*, p. 16-18.

Durant le début des années 1900, la culture noire américaine tente surtout de déconstruire le stéréotype de bestialité et du manque d'éducation. On trouve les mouvements du *New Negro* qui prône une nouvelle image de l'homme noir⁴⁷ Cette transformation de l'image se confectionne à partir de l'idéal promu par l'homme blanc et les valeurs chrétiennes. Afin d'être respectés par la société américaine, les Africains Américains démontrent un intérêt pour les valeurs véhiculées par l'Occident. Le style pictural s'apparente de plus en plus à l'esthétique des peintres modernistes. Des courants comme le fauvisme et le cubisme seront très influents sur les peintres africains américains. Certains feront même le voyage en Europe afin d'apprendre de nouvelles techniques. Non seulement l'art, mais le style de vie aussi tentera de s'approcher des valeurs occidentales. La réussite monétaire et les biens matériels deviennent de plus en plus importants durant la Renaissance d'Harlem. L'automobile devient un symbole de réussite et celui d'une hiérarchie sociale au sein de la communauté d'Harlem. Les gens se font prendre en photo avec leur véhicule afin de réitérer les valeurs américaines et ainsi une démarcation entre riche et pauvre. La mode dans les *Dance Hall* est aux cheveux raides⁴⁸. On tente d'enterrer l'image de l'esclave au profit d'une assimilation. Une certaine quantité d'expositions d'art noir sont organisées par des institutions blanches, qui insistent sur des éléments stéréotypés. Elvan Zabunzan présente ces clichés comme ceux : « du Noir esclave émancipé exprimant sa reconnaissance envers le blanc.⁴⁹ »

Cette assimilation à la culture blanche américaine n'est décidément pas une vision qui fait l'unanimité. Le périodique *Fire!*, bien qu'il ait été ignoré par les individus les plus importants d'Harlem, a présenté une fierté de la *différence*. Elvan

47 On trouve plusieurs versions du concept *The New Negro*. On tente surtout d'amener une nouvelle image de l'Africain Américain dans le but de faire oublier celle de l'esclave. La version du livre d'Alain Locke, de 1925, est la plus connue. Cet ouvrage tente de rassembler des objets et des traditions afin de façonner une culture propre aux Africains Américains.

48 Cette mode est représentée, notamment, dans le film biographique de Malcolm X du cinéaste Spike Lee sorti en 1992.

49 Elvan Zabunyan, *Black is a Color*, Paris, Éditions Dis Voir, 2004, p. 20.

Zabunyan écrit sur le sujet :

Leur prise de position provoque un basculement important dans le processus d'une reconnaissance culturelle afro-américaine où l'affirmation raciale s'établit dans sa différence et non exclusivement dans sa tentative d'intégration à la culture blanche et son acceptation. Une nouvelle génération d'artistes commence à expliquer qu'il n'est plus nécessaire de camoufler ses origines. Leur travail montre que leur spécificité ne pourra jamais être supprimée, en raison de la tension permanente entre une culture occidentale et une culture qui porte physiquement les inscriptions d'une distinction raciale.⁵⁰

Cette fierté de la différence connaîtra un véritable souffle durant les années des droits civiques. On trouve, durant les années 1930-1940, davantage d'œuvres qui reconstituent l'histoire africaine américaine. Des artistes comme Charlie White revoient les grands moments de l'histoire des Noirs Américains à travers des fresques murales figuratives. Les artistes africains américains tentent de créer un certain sentiment d'appartenance et de collectivité⁵¹. White peint aussi des portraits des personnages historiques comme Frederick Douglass. Jacob Lawrence peint avec un style beaucoup plus libre. Durant les années 1940, ses tableaux représentent le quotidien de diverses classes sociales (fig. 8).

Les nombreux peintres noirs de cette époque restent invisibles hors de la communauté africaine américaine. L'histoire de l'art a longtemps laissé dans l'ombre les peintres de cette période. David Hammons, élève de Charlie White, condamne cette invisibilité des peintres noirs en parlant de sa rencontre avec White : « Je n'ai jamais su qu'il y avait des peintres ou des artistes noirs avant que je le rencontre, il y a environ trois ans. Je n'avais jusque-là jamais eu l'information dans mes cours d'histoire de l'art. De même, je n'ai appris l'existence de cowboys noirs qu'il y a très

⁵⁰ *Ibid.*, p. 22.

⁵¹ *Ibid.*, p. 34.

peu de temps et j'ai été très choqué par cela.⁵² »

Les années 1960-1970 sont beaucoup plus tumultueuses pour l'ensemble de la communauté africaine américaine. Les mouvements pour les droits civiques et les discours de Malcolm X et de Martin Luther King créent un nouvel activisme au sein des artistes noirs. La production artistique se détache des anciennes notions de « Negro » pour embrasser une nouvelle fierté. Les années 1970 célèbrent la différence et le corps noir. On retrouve un cinéma typiquement africain américain avec des personnages portant l'afro et un style vestimentaire propre à la culture noire de l'époque. Les arts visuels présentent un style plus éclaté qu'auparavant. La peinture et la sculpture ne sont dorénavant plus les seuls médiums utilisés laissant une place majeure à des productions diversifiées de la performance à la photographie. Des œuvres glorifient des athlètes noirs américains comme le portrait de Jack Johnson de Raymond Saunders peint en 1972 (fig. 9). Une couverture de magazine conçue par Carl Fischer et George Lois, nommé *The Passion of Muhammad Ali* (fig. 10), représente le boxeur en Saint-Sébastien, martyr transpercé par des flèches. L'artiste Larry Rivers conçoit, en 1970, une structure où il reprend l'*Olympia* de Manet et inverse les couleurs de peau de la femme nue et de la servante (fig. 11)⁵³. La notoriété de ces artistes innovateurs restent néanmoins seulement visibles pour la communauté africaine américaine. Il faudra attendre les années 1980 avant de voir leurs travaux dans les galeries du *mainstream* ou les musées.

Avec cet aperçu de la tradition de la culture africaine américaine, j'ai tenté de démontrer la difficulté de forger une identité collective dans une position aussi complexe. Le passé de travaux forcés en tant qu'esclave et le racisme qui succéda la libération des Africains Américains a créé un environnement hostile à l'installation d'une fierté noire ou encore à un certain nationalisme. Les tentatives d'assimilation

⁵² *Ibid.*, p. 139.

⁵³ À noter que Larry Rivers est un artiste américain à la peau blanche.

ont échoué à cause de la couleur de peau qui permettait de distinguer ce groupe (et les autres minorités) des autres groupes ethniques immigrés qui forment la population américaine. L'identité africaine américaine est basée principalement sur les difficiles luttes contre l'oppression. Les Africains Américains ont résisté aux définitions imposées en déconstruisant les clichés véhiculés à leur propos, mais en en proposant de nouveaux, ce qui paradoxalement les redéfinit sous des caractéristiques précises et engendre une nouvelle figure stéréotypée.

1.3 Le monde de l'art « occidental »

1.3.1 La catégorisation en histoire de l'art

Toute science repose sur le classement. Nicolas Ruwet distingue deux conceptions de la science : la conception taxinomique, la conception théorique. En gros : la conception taxinomique caractériserait la science classique, la seconde la science moderne. Mais toute science théorique est préalablement taxinomique, car seuls des objets ordonnés permettent une réflexion générale. La classification est donc une activité, soit typique, soit préalable à la science.⁵⁴

Comme l'explique Jean-Claude Lebensztejn, le classement est une activité préliminaire sur laquelle sont basées toutes sciences. L'histoire de l'art regroupe des artistes et leur production par catégories conçues à partir de diverses caractéristiques de la technique à la nationalité. La première méthodologie de la discipline de l'histoire de l'art a vu le jour en 1550 principalement fondée sur la biographie des artistes à travers l'ouvrage de Giorgio Vasari *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. Dès les balbutiements de la discipline, il y a déjà une forte tendance à naturaliser le style pictural selon l'ethnicité de l'artiste. Malgré bien des transformations au cours des siècles, cette tendance s'est maintenue jusqu'à l'avènement du postmodernisme où la discipline a été fondamentalement critiquée.

54 Jean-Claude Lebensztejn, *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Part de l'œil, 1999, p. 13.

Pourtant, cette naturalisation du style survit différemment à travers la culture populaire et le milieu du marché de l'art. Cette manière de catégoriser est héritière d'une tradition occidentale profonde que Jean-Claude Lebensztejn critique :

[L]'histoire de l'art repose-t-elle sur la différenciation, c'est-à-dire le classement. C'est à ce titre qu'elle est une science croupissante : elle s'est enlisée dans les catégories historico-esthétiques issues de son activité classificatoire ; elle ne peut s'en dégager et atteindre au statut théorique de science de l'art. Pourquoi? C'est peut-être que son activité de classement est incorrecte, qu'elle élabore des catégories non pertinentes, ou pis, douteuses. Celles-ci admises, impossible de se débourber ; c'est le naufrage dans la mare.⁵⁵

On trouve, en histoire de l'art, des explications concernant les origines biologiques de l'artiste afin de comprendre ses moyens d'expression. Dans les écrits de certains historiens, la façon dont un artiste s'exprime viendrait d'abord de son sang avant toutes influences extérieures. Ce sont les notions de « race » ou de « genre » qui formeront les principaux critères afin de catégoriser un courant ou un style et ainsi l'expliquer selon des tempéraments soi-disant propres à cette « race » ou à ce « genre ». Les aptitudes naturelles selon ces groupes font partie d'une tradition occidentale bien plus large que celle de l'histoire de l'art. Les sciences comme l'anthropologie, par exemple, tentaient de catégoriser les individus selon leur « race » et ainsi les enfermer dans des caractéristiques généralisées. Louis Henry Gates remarque :

The sense of difference defined in popular usages of the term “ race ” has both described and *inscribed* differences of language, belief system, artistic tradition, and gene pool, as well as all sorts of supposedly natural attributes such as rhythm, athletic ability, cerebration, usury, fidelity, and so forth. The relation between “ racial character ” and these sorts of characteristics has been inscribed through tropes of race,

⁵⁵ *Ibid.*

lending the sanction of God, biology, or the natural order to even presumably unbiased descriptions of cultural tendencies and differences.⁵⁶

L'histoire de l'art s'inscrit dans cette tradition des cultures « biologisées » et certains historiens tentent de faire d'un style pictural la norme pour telle ou telle « race ». Plusieurs anthropologues ou historiens définissent des peuples comme fixes ou purs malgré de constantes influences provenant de divers pays étrangers.

La présence de la culture occidentale dans les colonies implique une transformation de la façon de vivre. Il faut comprendre que des transformations se sont produites au sein même des pays occidentaux et ont ainsi influencées leur culture. Par exemple, certains artistes ont été inspiré par les voyages dans ces colonies; des courants picturaux comme l'« orientalisme » et le « primitivisme » sont même nommés à partir d'influences et d'appropriations extérieures précises. On retrouve ces appropriations culturelles dans le travail de grands peintres occidentaux comme Picasso. Malgré bon nombre d'échanges (économiques, culturels, etc), l'historien ou l'anthropologue rassemble des critères dits « authentiques » propres à chaque « race » et conçoit un stéréotype clé qui limite une culture à une version figée devenant une norme. Éric Michaud constate dans les écrits de Karl Schnaase l'importance que l'on pouvait donner à l'art afin de définir un peuple :

[Schnaase] affirmait, dans son *Histoire des arts plastiques*, que « les traits les plus fins et les plus caractéristiques de l'âme d'un peuple ne peuvent être connus que par ses créations artistiques ». Celles-ci constituaient donc maintenant le meilleur des instruments anthropologiques pour toute identification d'un « peuple ». C'était dans l'art que chaque nation révélait son « essence secrète » comme en un « Hiéroglyphe », peut-être obscur à première vue, mais parfaitement

56 Henris Louis Gates Jr., « Writting " Race " and the Difference It Males », dans Henris Louis Gates Jr. (sous la dir.), « Race », *Writting, and Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 5.

intelligible à ceux qui savaient lire ces signes. L'art, plus encore que la langue, aurait désormais la charge d'assurer l'identité d'un peuple ou d'une nation dans le temps. Il ne faisait donc pas qu'en exprimer l'essence : en assurant la transmission du caractère national dans l'histoire, il en était aussi le plus authentique gardien.⁵⁷

Cette définition de l'art est hermétique et ne semble pas rendre compte des influences, des transformations ou des adaptations des différentes nationalités. Ces créations artistiques incarnent l'objet ultime afin de caractériser l'identité authentique d'un peuple. Par le passé, certains historiens de l'art ont fait des notions de style des caractéristiques propres à un peuple provenant directement de ses gènes, « inscrit dans son sang ». Par exemple, Éric Michaud cite Wilhelm Worringer qui associe le style architectural gothique au sang du Nord :

[Le gothique] n'est pas lié à une période particulière de style et reparaît à travers les siècles sous des déguisements toujours nouveaux ; *ce n'est pas un phénomène lié au temps mais, dans sa nature la plus profonde, à une race* ; il est indépendant du temps, enraciné dans la constitution la plus intime de l'humanité septentrionale et pour cette raison le nivellement de la Renaissance européenne n'a pas pu l'arracher de l'âme du Nord.⁵⁸

Cet exemple n'est pas unique, on trouve bon nombre de références qui font du style une particularité d'un peuple plutôt qu'une simple façon de travailler. Dans ces cas précis, on tente d'associer une caractéristique stylistique à la génétique d'une « race » provenant d'une région géographique particulière et que cette « race » serait la seule à pouvoir l'exécuter dans sa vraie nature. Jean-Claude Lebensztejn démontre le même genre d'association avec l'authenticité d'un peuple à travers le courant du fauvisme et celui de l'expressionnisme allemand. Lebensztejn se penche sur les caractéristiques propres aux deux styles. Il critique, notamment, les critères de catégorisation comme

57 Éric Michaud, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, p. 55-56.

58 Wilhelm Worringer, *L'art gothique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 243-244.

l'aspect « angoissant » des tableaux d'Ernst Kirchner pour le distinguer des tableaux associés au fauvisme dit beaucoup plus joyeux. Ce genre de critères, selon Lebensztejn, ne devrait pas servir au fondement de la discipline. Il écrit :

La distinction opérée par les historiens a un autre mobile que le réalisme, plus souterrain encore et moins vivace. Le nationalisme et le racisme. On pose : 1. que les fauves sont français et les peintres de la Brücke allemands; 2. que le fauvisme, c'est la joie de vivre et les couleurs, l'expressionnisme, l'angoisse et la dislocation des formes; puis on met en rapport ces deux propositions, dont la deuxième est d'ailleurs discutable, par une sorte d'enthymème abusif : les fauves expriment la joie de vivre *parce qu'ils* sont français; l'équilibre, la joie de vivre sont français, le pessimisme est germanique. Cette mise en rapport est explicite. Dès lors on distingue fauvisme et expressionnisme suivant l'opposition latin/germanique, ces deux mots ne servant plus à situer géographiquement les peintres, mais à caractériser substantiellement leur art.⁵⁹

L'histoire de l'art est héritière d'une tradition nationaliste qui distingue des styles qui ont pourtant bien des ressemblances. Ce qui m'intéresse particulièrement avec ce genre de catégorisation, c'est l'idée que non seulement le style serait dû à la nationalité du peintre, mais surtout qu'il viendrait davantage de son sang, de ses gènes, de ses origines profondes. L'exemple du style architectural gothique amené par Éric Michaud permet de démontrer que, pour l'historien de l'art de l'époque, ce style serait imprégné dans le corps de l'artiste. Il fait partie de lui. On retrouve, constamment, ce genre d'argumentation pour ce qui est de l'art africain américain. Les artistes noirs américains malgré la distance temporelle qui les sépare de l'Afrique, sont constamment liés à une certaine « africanité ». Cette « africanité » est d'ailleurs la perception occidentale exotique contrevenant à la réalité africaine. Jean-Loup Amselle écrit sur ce sujet dans le catalogue de l'exposition *Africa Remix* :

59 Jean-Claude Lebensztejn, 1999, p. 28.

[L]'art africain n'est-il pas le lieu de saisie privilégiée de ce que j'appelle le concept-Afrique, c'est-à-dire non pas l'Afrique en tant que continent géographique ou comme image, mais l'Afrique comme zone d'ombre et donc comme mode de gouvernement largement inconscient de la société occidentale⁶⁰.

Le cas plus précis de Basquiat a été soumis à des critères de ce genre de catégorisation, principalement, à cause de sa couleur de peau. Sa mère était d'origine portoricaine et son père d'origine haïtienne. Malgré l'origine mixte de Basquiat, il est rattaché, encore aujourd'hui, à cette « africanité ». Ses tableaux sont souvent vendus sous la catégorie « primitivisme » et son style est aussi interprété selon ses origines lointaines d'Afrique. Jean-Luc Chalumeau dans son ouvrage, *Basquiat 1960-1988*, malgré une distanciation avec l'étiquette de « primitivisme » s'embourbe en disant que son style proviendrait de ses gènes : « mais ce fils d'un Haïtien et d'une Portoricaine sait que les formes dites primitives sont inscrites dans ses gènes⁶¹ ». Cet ouvrage écrit en 2003 est imprégné d'une certaine tradition de l'histoire de l'art et de l'idée d'un style naturalisé. À travers l'ère de globalisation actuelle, on ne peut négliger les croisements constants entre les différentes cultures et nationalités. L'idée d'une pureté des « races » et de ses aptitudes naturelles se voit démystifier par la population en mouvance qui façonne cette globalisation économique et culturelle. Ces anciens réflexes de l'histoire de l'art influencent parfois la présentation d'artistes étrangers dans les expositions récentes. Des exemples comme l'exposition *Les magiciens de la terre* sauvegardent un idéal folklorique occidental des cultures représentées. On limite trop souvent une identité culturelle à l'idée que s'en fait le monde occidental restreignant souvent la production de l'artiste à une culture et son rapport avec l'Occident. Les rapports de pouvoir de l'Occident sur les cultures étrangères permettent ces définitions très statiques des identités culturelles extérieures et des communautés minoritaires. Edward W. Saïd exprime ces rapports de pouvoir à

60 Jean-Loup Amselle, « L'Afrique », dans *Africa Remix*, Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 67.

61 Jean-Luc Chalumeau, *Basquiat 1960-1988*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2003, p. 5.

partir du discours d'Arthur James Balfour datant de 1910. Ce discours avait pour but de convaincre la population d'Égypte de la justification d'une présence de l'Empire britannique. Saïd, dans le même sens que le « concept-Afrique » d'Amselle, explique le rapport de domination coloniale comme celle d'un soi-disant savoir qui permet de connaître une civilisation mieux qu'elle-même :

Savoir veut dire s'élever au-dessus des contingences actuelles, sortir de soi pour atteindre ce qui est étranger et lointain. L'objet de ce savoir est par nature exposé à l'épreuve de la vérification; c'est un « fait » qui, s'il se développe, s'il se modifie ou se transforme comme le font fréquemment les civilisations, est cependant ontologiquement stable. Connaître ainsi un tel objet, c'est le dominer, c'est avoir autorité sur lui, et autorité ici signifie que « nous » « lui » refusons l'autonomie (au pays oriental), puisque nous le connaissons et qu'il existe, en un sens, tel que nous le connaissons.⁶²

Ce type de rapport de pouvoir est parfois transposé au sein du monde de l'art discriminant des cultures étrangères ou des groupes marginaux de façon consciente ou inconsciente en les définissant de l'extérieur. Les exemples précédents sur la discipline d'histoire de l'art démontrent qu'on retrouve des tentatives de définir une identité nationale de façon figée en expliquant la culture sous des thèmes biologiques formant ainsi des catégories fondées sur la généralisation.

La discipline de l'histoire de l'art est influencée par sa tradition s'illustrant depuis plusieurs siècles. Jean-Claude Lebensztejn constate :

Il ne s'agit pas, bien entendu, d'accuser de racisme la personne de tel ou tel historien. C'est l'histoire de l'art en personne qui est profondément raciste. Qui doit nécessairement recourir au racisme pour produire ses catégories. Il n'est pas possible de s'inscrire dans le champ de l'histoire de l'art sans en assumer le langage essentialiste et

62 Edward W. Saïd, *L'Orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, p. 75.

raciste⁶³.

Cette vision de pureté héritière du long passé occidental et des idéologies anthropologiques désuètes est constamment remise en question par les nouvelles pensées depuis l'avènement postmoderne, mais elle laisse beaucoup de traces encore visibles dans les catégories instaurées par l'institution, la culture populaire et le marché de l'art.

1.3.2 Contexte postmoderne

Nous entrons dans la « post-Histoire » : une ère de conquêtes pour l'économie capitaliste désormais souveraine, et l'instauration d'une culture débarrassée de la prétendue « terreur » répandue par les avant-gardes. Le modernisme? Une vieille lune humaniste et universaliste, la machine coloniale de l'Occident. Le monde entier allait devenir « contemporain » [...].⁶⁴

La période de production de Jean-Michel Basquiat est marquée par l'avènement du postmodernisme. Le mythe de l'Histoire linéaire théorisé par Hegel est déconstruit pour laisser place à l'éclectisme. L'Histoire avait pour fondement une vision de l'évolution vers un idéal universel imposé par l'idéologie occidentale auquel chaque civilisation aspirait. Selon Thomas McEvilley, cette idéologie défendait « l'existence de critères de qualité universels et fixes supposés valides en tout temps et en tout lieu.⁶⁵ » L'ère postmoderne amène à repenser les civilisations et les cultures comme égales sans vérité absolue. On trouve donc une ouverture vers un retour à d'anciennes traditions ainsi qu'à de nouvelles pensées. L'avènement postmoderne se veut une nouvelle vision égalitaire qui critique sévèrement la

63 Jean-Claude Lebensztejn, 1999, p. 29.

64 Nicolas Bourriaud, *Radicant*, Paris, Denoël, 2009, p. 12.

65 Thomas McEvilley, *L'identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, p. 13.

domination de l'homme blanc occidental sur tout autres cultures, ethnicités et genres. Des études comme celles postcolonialistes s'intéressent, par exemple, à une réévaluation des rapports de pouvoir et de domination sur les diverses colonies et leurs résonances sur notre contemporanéité.

L'histoire de l'art, discipline de tradition occidentale, est donc remise en question pour sa sélection presque exclusive d'artistes blancs mâles occidentaux⁶⁶. Le peu de place laissé aux femmes artistes est entre autres contesté et permet une multitude de productions artistiques dénonçant ce constat. On revoit plusieurs formes de discrimination comme celles des matériaux considérés comme « non nobles » qu'on retrouve fréquemment dans la production postmoderne par la voie du recyclage. On trouve aussi une tentative permettant aux différents groupes ethniques (principalement occidentalisés) d'accéder à une visibilité. Basquiat est d'ailleurs l'une sinon la plus grande figure médiatique de cette tentative. Le marché de l'art de New York construit à partir de sa personne un authentique artiste « noir » à la portée de l'Occident en pleine métropole américaine. Cette mythification du jeune peintre se traduit en une instrumentalisation apparente à celle du « concept-Afrique » expliqué par Jean-Loup Amselle.

Le mouvement postmoderne amène aussi une réévaluation de la notion de courant en histoire de l'art et de ses caractéristiques linéaires évolutionnistes vers une autodéfinition de la peinture et de la sculpture. Les courants ne se succèdent plus dans le but de tendre vers un idéal, mais coexistent à un même moment dans le but d'éviter la hiérarchie ou la discrimination. On retrouve parmi les pratiques postmodernes un retour vers les styles picturaux du passé afin de briser la linéarité de l'évolution moderne. Le courant des néo-expressionnistes, regroupé surtout en Italie, fait la promotion du retour à la peinture figurative dans un style libre. Jean-Michel Basquiat

⁶⁶ *Ibid.*, p. 7.

sera associé à ce courant et attirera l'attention du marché international.

Certaines pensées postmodernes se veulent donc des propositions libératrices qui permettraient d'innover et d'éliminer les injustices. Sans oublier que la discipline de l'histoire de l'art est une invention de l'Occident pour la production artistique de l'Occident, il est difficile d'y insérer différentes productions culturelles provenant d'ailleurs sans y voir une distorsion de son rapport avec son milieu d'origine. On trouve alors certaines traductions héritières des rapports de pouvoir colonialiste. Ces « traductions » de l'Occident sur les autres cultures aboutissent, entre autres, sous la forme de l'« orientalisme » et du « concept-Afrique ». Ces distorsions de la réalité sont dues à la reformulation suite à une traduction approximative qui nourrit un idéal d'exotisme propre à une vision colonialiste. On ne peut donc nier que ce rapport de pouvoir se trouve à même l'institution et la discipline de l'histoire de l'art dans sa façon d'organiser ou de catégoriser la production artistique mondiale. Dans le catalogue de l'exposition *The Decade Show*, Eunice Lipton s'interroge sur la discipline sans toutefois avoir de réponse :

Will the art world as it exists in New York's Soho and H.W. Janson's *History of Art* ever learn that " art " is a cultural construct, not a universal fact? Or that what they call art is only the product of the " age of Europe "? Will we always be looking at their " master pieces, " by their " geniuses, " in their " spaces, " interpreted by their " experts, " who write their very own " history? " I don't have the answers.⁶⁷

On ne peut oublier que la discipline est issue d'une tradition occidentale lointaine avec des critères de sélection qui ont été remis en question plus d'une fois durant les dernières décennies nous fait remarquer entre autres Hans Belting⁶⁸. La dynamique de l'histoire de l'art fonctionne selon des principes discriminatoires qui persistent malgré

67 Eunice Lipton, « Here Today, Gone Tomorrow : Some Plots for a Dismantling », dans *The Decade Show*, 1990, p. 26.

68 Hans Belting, « L'histoire de l'art au tournant », dans Yves Michaud (sous la dir.), *L'Art et la Culture*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 15.

les efforts pour la rendre plus égalitaire et ouverte à de nouvelles formes artistiques. Le postmodernisme est basé sur la déconstruction du mythe du modernisme sans vraiment résoudre le réel problème de la domination occidentale. Selon Nicolas Bourriaud :

Le multiculturalisme postmoderne a échoué à inventer une alternative à l'universalisme moderniste, car il a recréé, partout où il s'est appliqué, des ancrages culturels ou des enracinements ethniques. Car tout comme la pensée classique occidentale, il fonctionne sur des appartenances.⁶⁹

Ce manque d'alternative maintient des tensions entre les différents groupes (ethniques, sociaux, genres, etc..) et enferme ceux-ci dans les fonctions de dominant et de dominé selon les normativités universalistes occidentales. Les catégories restent présentes à travers l'histoire de l'art contrôlée principalement par l'institution occidentale.

Le monde de l'art organise pour les artistes un lieu de rencontre des cultures. Cette toile de fond qu'est la vision de l'art occidental est devenue un lieu où l'on peut, aujourd'hui, assister à des dialogues pertinents entre des cultures différentes, voire apparemment incompatibles. L'esthétique occidentale est devenue le langage commun international de l'art où s'opèrent des échanges et des traductions constantes qui facilitent une fusion culturelle. Les différents discours de la période postmoderne sont principalement des dialogues entre l'Occident et des cultures étrangères. Par contre, ce lieu d'échanges permet aussi une cohabitation entre une multitude de cultures qui ne se côtoient que rarement ou même jamais. Nicolas Bourriaud tente de défendre ce lieu qu'est devenue l'histoire de l'art en démontrant que l'esthétique est une forme de langage commun :

⁶⁹ Nicolas Bourriaud, 2009, p. 37-38.

Le réflexe postmoderniste consisterait, ici, à dénoncer cette tentative d'alignement de l'identité togolaise ou laotienne sur un régime esthétique unique, donc soupçonnable d'*universalisme* : cependant, les cloisonnements identitaires sur lesquels repose l'éthique postmoderne fondent une discrimination d'autant plus subtile, et préservant d'autant mieux la domination de la culture occidentale, qu'elle s'exerce sous le masque généreux d'une idéologie de la « reconnaissance de l'autre ». Or si c'est bel et bien « en accord avec les codes et les références de [leur] propre culture », pour reprendre les termes de Jean-Hubert Martin, que les œuvres de Barthélemy Toguo, Kim Sooja ou Chris Ofili peuvent se voir interprétées, ces codes culturels et ces références identitaires ne seraient rien de plus que des éléments folkloriques s'ils n'étaient connectés à ce *plan de construction* que constitue le système de l'art, un socle qui dépend historiquement – du moins en grande partie – de la culture occidentale. Cette origine occidentale suffit-elle à disqualifier ce plan de construction?⁷⁰

C'est dans cette perspective qu'il est intéressant de revoir le travail d'un artiste comme Jean-Michel Basquiat. La quête identitaire d'une individualité par la représentation d'idoles à travers des concepts contemporains est propice à faire sortir la production de l'artiste des limites postmodernes. Je propose l'identité comme une fiction, une construction personnelle. Ce concept d'identité est principalement fondé sur les écrits de Judith Butler sur la normativité issus des ouvrages *Gender Trouble* et *Bodies That Matter*. Butler propose l'identité comme une réitération des normes hétérosexuelles imposées comme un idéal régulateur. L'auteure s'attarde spécifiquement sur les normes de sexes, mais on peut aussi concevoir des normes « raciales » imposées de la même façon par les stéréotypes occidentaux d'un idéal imaginaire. Ainsi, c'est en choisissant, par un procédé d'identification, des caractéristiques empruntées à divers cadres normalisés par la société que l'on crée sa propre identité ce que Judith Butler appelle la performativité⁷¹. En 1990, on constate déjà les barrières que crée la définition d'une communauté par rapport à cette identification. Laura Trippi et Gary Sangster font quelques remarques dans ce sens :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 42-43.

⁷¹ Ce segment sur l'identification et la normativité de Judith Butler sera approfondi lors de la première section du troisième chapitre.

It may be true that the self is always, in a sense, a fiction, just as the kinds of « closures » which are required to create communities of identification – nation, ethnic group, families, sexualities, etc – are arbitrary closures ; and the forms of political action, whether movements, or parties, or classes, those too, are temporary, partial, arbitrary. It is an immensely important going when one recognizes that all identity is constructed across difference [...].⁷²

On accorde beaucoup d'importance à la « différence » dans la construction d'identité soit individuelle soit collective. Les points communs entre les individus sont souvent mis à l'écart au profit de la « Différence » afin de définir l'authenticité d'un groupe ou la singularité d'une personne. La construction de groupes génère nécessairement des clichés et des stéréotypes qui tentent de mythifier des caractéristiques propres à un groupe, ce qui a souvent pour résultat de banales généralités qui ne prennent pas en compte plusieurs subtilités des individualités formant le groupe. La globalisation contemporaine présente souvent des symptômes de cette généralité. Par exemple, Nicolas Bourriaud critique la nouvelle forme d'exotisme commercialisée dans le monde actuel :

Le discours postmoderne, qui oscille entre la déconstruction critique du modernisme et l'atomisation multiculturaliste, favorise implicitement un infini *statu quo*. De ce point de vue, il représente une force répressive, en contribuant à maintenir les cultures mondiales dans un état de pseudoauthenticité, en entreposant les signes vivants dans un parc naturel des traditions et des modes de pensée où ils se tiennent disponibles pour toute entreprise de marchandisation.⁷³

C'est dans cette optique que Basquiat semble enfermé ; la « pseudoauthenticité » du Noir Américain ou même du Noir tout court. Basquiat est difficilement dissociable des courants postmodernes, car il utilise bon nombre de procédés issus de son époque

72 Laura Trippi and Gary Sangster, « From Trivial Pursuit to the Art of the Deal : Art Making in the Eighties », dans *The Decade Show*, 1990, p. 65.

73 Bourriaud, 2009, p. 44.

comme l'appropriation ou les thèmes de la commercialisation pour ne donner que ces exemples. Le contexte postmoderne aide donc à la compréhension de l'esthétique de l'artiste et de l'avènement de la nouvelle figuration. Cependant, les écrits de Bourriaud démontrent certaines failles engendrées par le courant de pensée postmoderne qui empêchent parfois un partage culturel et qui condamnent l'occidentalisme qu'on retrouve partout dans le monde de l'art. Je reviendrai plus en détail sur les concepts d'identité et d'identification et de l'alternative apportée par Bourriaud au troisième chapitre.

1.4 La position de Basquiat dans cette tradition

Comme je l'ai mentionné précédemment, on trouve une production artistique considérable de la part de la communauté noire américaine principalement à partir de la fin du XIX^e siècle. La désignation de « premier peintre noir » que l'on donne souvent à Basquiat est fausse et ceci même en se limitant aux États-Unis. Sa production est, par contre, la première à recevoir autant d'attention de la part de l'histoire de l'art et du *mainstream* ouvrant ainsi la porte à plusieurs artistes africains américains restés invisibles auprès des institutions. Les cinq portraits de boxeurs choisis pour ce mémoire s'inscrivent dans une tradition qui fait la promotion de certains héros africains américains, procédé visible dans le travail de plusieurs artistes qui précèdent la production de Basquiat. Le portrait de Jack Johnson (fig. 1) peint par Raymond Saunders en 1972 est un exemple très clair de cette tradition de représentation d'idoles. Non seulement on trouve le même choix du héros représenté, mais l'utilisation des mêmes matériaux permet de relier la pratique des deux artistes. Le pastel gras et l'acrylique sont, dans les deux cas, utilisés de façon à créer des contrastes francs et à laisser des traces évidentes du geste de l'artiste. Avec leurs styles respectifs, les deux peintres ont été attirés par le même sujet et des matériaux communs. Il est probable que ce tableau de Saunders soit une influence dans le travail

de Basquiat.

Le choix de représenter Jack Johnson, le premier champion poids lourd de couleur aux États-Unis, ne s'arrête pas uniquement à un intérêt pour le sport. Le symbole que représente ce boxeur illustre la possibilité d'accéder au succès en sol américain malgré la Ségrégation. En 1908, lorsque Jack Johnson obtient le titre de champion mixte, il se trouve positionné entre les hauts dirigeants du sport composé uniquement d'hommes blancs et la communauté africaine américaine. Or, les jazzmen et les athlètes qu'on retrouve dans l'ensemble de l'œuvre de Basquiat ont tous eu, d'une façon ou d'une autre, à négocier en tant que médiateur entre ces deux communautés en constante tension.

Cette position de médiateur est celle aussi de Basquiat entre le monde de l'art fortuné de New York et les quartiers pauvres qu'il fréquente. Quand le jeune peintre est « découvert », il vient des quartiers défavorisés de New York et on l'associe à un style brut provenant du monde marginal du graffiti. Contrairement à cette image de la pauvreté et de la culture de la rue dont se trouve emblématique Basquiat, il a plutôt grandi dans les secteurs bourgeois de New York avec sa famille. Ses parents aimaient la haute culture, particulièrement sa mère qui l'amenait dès son jeune âge dans les plus grands musées de New York. Basquiat côtoie donc l'histoire de l'art occidental très tôt et est familier avec la tradition picturale. Des références provenant des tableaux dans les musées de New York sont reproduites à travers ses œuvres. La citation, qui est un procédé populaire chez les artistes de la période postmoderne, fait aussi partie de son travail. On retrouve, notamment, des symboles religieux comme l'auréole, mais aussi des citations plus nettes comme celle provenant de l'*Olympia* de Manet. Tout comme Larry Rivers, Basquiat reprend ce tableau canonique et utilise simplement la servante pour ainsi lui donner une place centrale dans son œuvre, *Maid from Olympia*, de 1982 (fig. 12).

Jean-Michel Basquiat s'inscrit dans une tradition africaine américaine, qui elle-même est issue de la tradition occidentale et de l'histoire de l'art institutionnalisée. Les historiens du vivant de Basquiat avaient tendance à rapprocher l'art africain américain d'un « primitivisme » provenant des origines africaines. Les tableaux de Basquiat sont encore aujourd'hui vendus sous l'étiquette de « primitif » et son coup de pinceau a souvent été associé à ce genre de stéréotype⁷⁴. On trouve pourtant des traces de cette « primitivité » dans le travail de bon nombre de peintres américains blancs qui n'ont pas été pour autant associés à une certaine « africanité ». Que l'on pense à des peintres comme Willem de Kooning ou encore Jackson Pollock. Elvan Zabunyan remarque sur l'ensemble des artistes noirs de la Diaspora :

Ce style international est avant tout un style occidental dont les techniques sont enseignées dans les écoles d'art. Les artistes afro-américains, formés aux États-Unis et en Europe, les ont acquises et les appliquent dans leurs représentations picturales ou sculpturales. Cependant, dans les esprits, l'art noir américain est presque toujours assimilé à l'art noir africain. Alors que les artistes afro-américains faisant référence à ce dernier tentent de retrouver leur origine, ils le font, depuis la Renaissance de Harlem, d'un point de vue américain plus qu'africain.⁷⁵

Cette notion de style « ancré dans le sang », présenté précédemment, permet de penser que ce style persiste dans les gènes d'une personne malgré la distance et les époques qui la séparent de sa lointaine origine. On voit ainsi la culture comme un bagage génétique. Comme le souligne Elvan Zabunyan, l'art africain américain n'a, en fait, presque rien à voir avec l'art africain dit authentique. Les artistes africains américains visitent la culture africaine comme un retour sur leur histoire et ainsi étudient la culture africaine d'un point de vue américain. On retrouve dans la production de Basquiat quelques sources de la culture africaine. Par exemple, la

74 Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, New York, The New Press, 1990, p. 166.

75 Elvan Zabunyan, *Black is a Color*, Paris, Éditions Dis Voir, 2004, p. 93.

représentation de dieux africains fait une apparition tardive dans ses tableaux. Cette source africaine vient de son voyage dans la capitale de la Côte d'Ivoire en octobre 1986.

La complexité de l'ensemble des symboles qu'on retrouve dans la production de Basquiat est tirée d'une multitude de cultures. La calligraphie de plusieurs langues différentes, dont l'espagnol, l'anglais et le français qui lui vient de ses parents et de son entourage est souvent employée dans son travail. Il y a, par contre, plusieurs autres langages qui prennent place sur les toiles de l'artiste. Par exemple, dans l'œuvre *Boxer Rebellion* de 1983 (fig. 13), Basquiat a utilisé la calligraphie japonaise et chinoise. L'emploi de mots de diverses langues est utilisé de façons diversifiées par le peintre, mais reste souvent énigmatique par les liens qui unissent les groupes de mots d'une langue à l'autre. Par exemple, « chinese boxer rebellion », « peking noodle » ou encore « il publico bruto », dans l'œuvre *Boxer Rebellion*, se partagent un espace pictural sans nécessairement établir de liens clairs entre eux.

Ce type d'appropriation est courante dans la tradition artistique occidentale. Un peintre comme Picasso s'inspirait directement de masques folkloriques africains à partir de sa vision de l'exotisme. Basquiat étant un adepte de la production de Picasso a probablement été influencé par sa méthode d'appropriation, mais aussi par son style pictural. Les visages complètement noirs avec des traits de pastel gras de multiples couleurs que peint Basquiat sont souvent rattachés aux masques africains, mais il aurait pu également être inspiré par l'intermédiaire de la production de Picasso. Bien que cela reste du domaine de l'hypothèse, il me semble très probable que l'œuvre de Picasso ait été grandement influente dans les choix de Basquiat pour des œuvres du même genre que *Caveza* de 1982 (fig. 14). On retrouve plusieurs autres résonances de la tradition artistique américaine. Le recyclage, par exemple, que fait Basquiat afin de confectionner ses propres châssis peut être rattaché à celui de Rauschenberg qui

utilisait des objets usuels durant les années 1950 et 1960.⁷⁶

Basquiat se trouve donc dans une position de médiateur, c'est-à-dire qu'il présente un possible dialogue entre des cultures et des groupes sociaux divers. Il tente, d'une certaine façon, de réunir différents points d'intérêt provenant de ces univers socioculturels à travers sa production. Il réunit plusieurs symboles provenant de diverses sphères iconographiques comme celle de l'histoire de l'art, des cultures étrangères, de la culture populaire, etc. L'œuvre, *Riddle Me This, Batman* de 1987 (fig. 15), réunit des personnages et des symboles issus de la télévision. À travers cet ensemble de dessins tirés de la série Batman, on retrouve, par exemple, le symbole où il est inscrit « nothing to be gained here » qui est utilisé par les sans-abris de la ville de New York afin de délimiter leur territoire.

Dans cette position de médiateur, malgré son succès, Basquiat reste souvent incompris dû à son système parfois complexe. Il emploie plusieurs systèmes de codes de cultures distinctes ou issus de différentes classes sociales afin de représenter l'ensemble de sa culture personnelle sur ses tableaux. Basquiat ne se contente pas de rester dans un unique groupe bien défini. L'artiste réitère différents codes et symboles iconographiques afin de projeter une identité insaisissable, en constante mouvance à travers les différents groupes socioculturels qu'il côtoie de la vie *underground* des quartiers pauvres à la bourgeoisie des galeries d'art de New York. Il devient ainsi une cible entre deux communautés distinctes qui ne peuvent s'empêcher de rappeler la couleur de son épiderme. Le monde blanc du marché de l'art tente de faire de lui un artiste authentique et la communauté noire n'apprécie pas son association avec l'institution blanche. Phoebe Hoban mentionne :

⁷⁶ Michel Enrici fait la comparaison entre le travail de Rauschenberg et celui de Basquiat dans : Michel Enrici, *J.M. Basquiat*, Paris, La Différence, 1989, p. 21.

During his lifetime, he was not embraced by African-American critics. In an essay in the Whitney catalogue for the *Black Male* show, Greg Tate wrote, « I remember myself and Vernon Reid being invited to Jean-Michel Basquiat's loft for a party in 1984, and not even wanting to meet the man, because he was surrounded by white people. »⁷⁷

De plus, Elvan Zabunyan remarque la position délicate du succès du peintre :

Si Basquiat est inclus dans *The Decade Show*, il n'apparaît que rarement dans les ouvrages généraux sur l'art afro-américain, et n'est pas présenté au sein des expositions exclusivement noires. Son nom est inévitablement cité lorsque les artistes noirs sont évoqués, mais il l'est paradoxalement plus par les Blancs que par les Afro-Américains. Pour reprendre l'expression de Gayatri C. Spivak, la brève mais brillante carrière de Basquiat est en quelque sorte un « alibi » au sein du monde de l'art blanc qui s'est approprié son travail, mais n'a presque jamais regardé l'œuvre d'un(e) autre artiste noir(e). Sa visibilité et sa mort brutale en 1988 renforcent, et ce n'est pas un moindre paradoxe, l'invisibilité des autres artistes afro-américains, acculés à une position périphérique.⁷⁸

Le succès de son œuvre dans le *mainstream* et la catégorisation du monde de l'art a fait de Basquiat une figure populaire sans approfondir sa pratique. On laisse ainsi dans l'ombre bon nombre des problématiques sur son identité en mutation constante. Il se trouve donc dans cette zone grise où plusieurs artistes contemporains tentent de négocier avec la catégorisation du monde de l'art et les marqueurs culturels. Basquiat devient la figure presque caricaturale de cette négociation entre une culture dite « étrangère » et l'institution occidentale. Malgré l'« occidentalisme » de son travail et de ses sujets, sa couleur de peau reste un élément toujours significatif dans les analyses de son œuvre. La célèbre entrevue avec Marc Miller où celui-ci tente continuellement de ramener Basquiat à avouer un certain instinct bestial dans son

⁷⁷ Phoebe Hoban, *A Quick Killing in Art*, New York, Penguin Books, 2004, p. 12.

⁷⁸ Zabunyan, 2004, p. 224.

travail illustre les tentatives de faire de Basquiat une figure exotique afin de vendre une forme d'authenticité⁷⁹.

1.5 Conclusion

J'ai avancé dans ce chapitre diverses tensions raciales issues de l'histoire américaine. Après un survol de la présentation générale de Basquiat en histoire de l'art, il a été question de revoir brièvement l'histoire et la culture africaine américaine afin de comprendre davantage les tensions raciales américaines auxquelles Basquiat est associé. À travers ce résumé historique, j'ai insisté sur des détails de l'inégalité raciale aux États-Unis, mais aussi sur les formes de métissage qui forgent l'ensemble de la communauté américaine. Ensuite, je me suis investi à revoir le contexte du monde de l'art duquel émerge Basquiat en critiquant le système de catégorisation provenant d'une certaine tradition occidentale et son opposition postmoderne. À partir de cette mise en contexte, il est plus aisé de comprendre la situation dans laquelle se trouve Basquiat et les circonstances d'une production vouée aux différents croisements et traductions culturels. Dans cette Amérique en tension raciale, l'artiste d'origine haïtienne et portoricaine utilise l'iconographie de diverses cultures afin de faire la promotion d'une iconographie interculturelle. Sa pratique marquée par la tradition du monde de l'art occidental présente des icônes et des citations empruntées à l'histoire de l'art. Basquiat s'approprie les outils nécessaires afin de représenter sa culture individuelle et sa position de Noir Américain. Malgré les influences occidentales perceptibles à travers sa production provenant d'artistes tels que Picasso, il reste associé à une « africanité » et aux formes d'art traditionnel africain qui pourtant ne font pas office de sources principales dans l'ensemble de sa production. Basquiat s'inspire non seulement des courants modernes, mais de tout un héritage de

79 Lippard, 1990, p. 165.

la peinture américaine provenant de peintres comme Rauschenberg ou Andy Warhol⁸⁰. Les influences de Basquiat sont diverses, mais proviennent surtout du monde de l'art occidental et de la culture new-yorkaise. Son environnement et ses connaissances ont construit sa culture personnelle et son identité pour ainsi résister à la catégorisation et à la normalisation « raciales ». Après cette mise en contexte de la production de Basquiat, j'entreprendrai au deuxième chapitre une analyse du corpus de ce mémoire et approfondirai avec des exemples précis le système d'appropriations de l'artiste.

80 Le terme « peinture américaine » est employé ici de façon à englober l'ensemble de la production américaine incluant, bien sûr, celle africaine américaine.

CHAPITRE II

L'IDENTIFICATION À TRAVERS L'IDOLÂTRIE

Les gens admirables en qui le système se personnifie sont bien connus pour n'être pas ce qu'ils sont; ils sont devenus grands hommes en descendant au-dessous de la réalité de la moindre vie individuelle¹.

– *Guy Debord*

2.1 La figure de l'artiste

Depuis que l'art a atteint un niveau de libéralisme s'approchant de celui des sciences, les artistes ont obtenu progressivement un statut d'intellectuel plutôt que d'artisan. Nikolaus Pevsner associe le début de cette autonomie avec l'ouverture des premières académies, ce qui permettait d'éviter les guildes et la dépendance aux mécènes. Ce premier pas entamé par l'académie ne représente qu'une infime partie de la liberté du statut de l'artiste idéal imaginé par Giorgio Vasari². Cette figure de l'artiste, depuis Vasari, tend vers un statut mythique typique de l'héritage occidental s'approchant de celui des saints. Des lieux comme les musées sont devenus des lieux de vénération où les œuvres incarnent la présence de son créateur. Ce rapprochement entre la vénération des saints et celles des artistes sera développé brièvement au cours de cette section. En me basant sur les écrits de Nathalie Heinich sur le sujet, je me limiterai à deux caractéristiques de la vénération des saints qui se transposent à celui d'artiste, soit la relique et l'anecdote. Ces deux éléments propres à la vénération des saints semblent non seulement faire partie de l'icône qu'est aujourd'hui Basquiat, mais aussi de celles des boxeurs qu'il illustre.

1 Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, p. 57.

2 Nikolaus Pevsner, *Les académies d'art*, Paris, Gérard Monfort, 1999, p. 63-64.

Comme la relique, l'œuvre d'art peut apparaître comme une trace laissée par un individu à la disponibilité des générations futures. Cet objet devient une preuve de l'existence de son créateur. Ses caractéristiques esthétiques et sa représentation en soi sont des traces perceptibles que l'artiste a façonnées de son vivant et qui survivent malgré le temps qui passe. l'objet d'art devient plus qu'un objet de création, elle remplace la présence corporelle comme preuve de l'existence d'une personne à une époque révolue.

Les rassemblements dans les musées et le culte rendu aux artistes autour des œuvres sont comparables à ceux que l'on retrouve autour des saints et de la relique. Sur le marché, l'objet d'art obtient sa valeur davantage par le nom de son créateur apposé comme signe d'authenticité que pour sa valeur esthétique, il devient ainsi un objet substitut de la présence corporelle de l'artiste. Nathalie Heinich fait cette comparaison entre les œuvres d'art et les reliques qui s'avère la classe d'objets ayant obtenu les plus hautes valeurs monétaires :

Ainsi, tandis que baisse le marché de l'art se maintient au plus haut celui des reliques, en lequel un tableau de l'artiste vaut pour ce qui en lui manifeste non seulement l'excellence d'un peintre, mais aussi la présence d'un être : manifestation d'autant plus précieuse que cet être n'est plus, présence d'autant plus désirable que cet être fut grand. Traditionnellement appliquée aux saints – dont les reliques furent l'un des seuls trafics à avoir atteint des prix aussi extraordinaires que les œuvres d'art d'aujourd'hui –, cette recherche de la personne en tant qu'elle est déposée dans des objets prend également pour cible toutes sortes de grands hommes, dont les grands artistes.³

Cette tendance occidentale à attribuer à un objet la symbolique de la présence a des influences provenant du christianisme et de ses reliques ayant appartenu aux saints.

3 Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 153.

L'objet en tant que relique a pris une importance dépassant le monde de la religion et même de l'objet d'art jusqu'à des objets ayant appartenu à des célébrités comme le costume de scène d'Elvis Presley par exemple⁴. La figure de la célébrité transcende l'humain ordinaire et atteint celui de mythe devenant une entité comparable aux saints où fiction et réalité sont souvent confondues.

Le marché de l'art durant les années 1980 (et encore aujourd'hui) fait la promotion de la subjectivité et de la présence de traces prouvant le passage humain. Ce marché garde un héritage profond du concept traditionnel de l'œuvre d'art moderne. Depuis le mouvement dada (principalement Marcel Duchamp et son fameux urinoir), bon nombre d'artistes ont critiqué d'une façon ou d'une autre la trace visible d'une subjectivité et le concept de l'authenticité en art. Malgré les démarches de ces artistes, le marché de l'art tient encore à cette caractéristique d'authenticité, l'« aura », afin de promouvoir l'objet d'art. La signature de l'artiste est un aspect incontournable afin de sauvegarder cette authenticité promue par le système marchand. L'œuvre incarne l'existence ou la présence d'une personne comme si une partie d'elle restait dans l'objet créé. Nathalie Heinich écrit :

Une première caractéristique de ce nouveau régime est la personnalisation de la grandeur artistique. L'importance accordée à la signature en est l'un des plus visibles symptômes. C'est ainsi que vont être peu à peu considérées comme normales de radicales innovations – tels la particularisation et le marquage de l'expression picturale par les artistes, ou encore la mise dans l'espace public de leur intimité par l'édition de leurs correspondances ou la multiplication des biographies. C'est du même coup l'intériorité du créateur qui, par principe et non par accident, devient origine et garant de la créativité.⁵

4 On retrouve un marché immense d'objets ayant appartenu à des célébrités. Nathalie Heinich donne le nom d'« objet-personne » à ces reliques évoquant, d'une façon ou d'une autre, la présence d'une célébrité quelconque dans : *Ibid.*, p. 375-378.

5 Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 211.

Cette authenticité devient une ressource inestimable afin de justifier la valeur des œuvres sur le marché de l'art. Les œuvres les plus dispendieuses vendues en 2013 sont dans l'ensemble des tableaux d'artistes laissant des traces d'une subjectivité et d'un style personnalisé de Picasso à Jean-Michel Basquiat. On trouve aussi quelques artistes pop comme Andy Warhol et Roy Lichtenstein qui laissent moins paraître leurs interventions à travers leur production, mais qui sont aussi des figures mythiques et des personnalités imposantes⁶. Le paradigme moderniste de l'authenticité reste ancré dans les mœurs du marché et semble plus susceptible à faire monter les prix, malgré l'ouverture contemporaine qui remet en question constamment le système du monde de l'art et de l'institution.

L'élite sur le marché de l'art forme non seulement un groupe d'artistes laissant une trace apparente de leur intervention sur l'œuvre, mais aussi qui vivent des événements hors norme alimentés par des anecdotes. Le mythe de l'artiste est souvent défini par les biographies qui rassemblent ces événements. Parmi l'élite, on trouve le personnage bien connu de Vincent Van Gogh dont la biographie est remplie d'événements mythiques et de difficultés. La culture populaire fait davantage référence à Van Gogh comme « l'homme à l'oreille coupée », ce qui a engendré le stéréotype de l'artiste marginal proche de la folie. C'est la biographie de l'artiste et son mode de vie peu orthodoxe qui constituent les éléments que l'on retrouve dans les ouvrages populaires et dans les médias. Nathalie Heinich écrit :

[L]a personnalisation du grand homme permet de gagner en proximité avec les valeurs ordinaires ce qu'elle fait perdre en spécificité des actes

⁶ Le mythe autour de l'artiste et sa renommée sont aujourd'hui de plus grandes valeurs sur le marché que les traces apparentes de l'authenticité de l'œuvre qui ne cadre plus dans le travail de beaucoup d'artistes contemporains. Par exemple, Jeff Koons et Damien Hirst ont su construire un mythe autour de leur personne avec des œuvres ne présentant pas de signe visible de leur démarche et qui se vendent à des montants élevés. La « signature » reste ainsi ce qui donne la valeur à l'objet d'art.

ou des œuvres : c'est le « culte des célébrités » tel qu'il est pratiqué dans les journaux à gros tirage, et volontiers stigmatisé dans les milieux intellectuels comme forme d'aliénation propre aux milieux populaires. Ainsi fleurissent, sous les regards dédaigneux ou exaspérés des spécialistes, les ouvrages pour grand public et les livres de vulgarisation, où à l'abondance des illustrations en couleurs fait écho la générosité des formules rhétoriques, propres à frapper les esprits de tous ceux pour qui, désormais, Van Gogh est « l'homme à l'oreille coupée ».⁷

La médiatisation et la visibilité font de l'artiste un mythe ou une légende. L'autoportrait accentue davantage cette visibilité, genre très présent chez des canons comme Van Gogh ou Rembrandt. Il permet de propager l'image du peintre et ainsi augmenter sa médiation. Ce type d'expression formelle reprend « cet élément par excellence de l'identification de la personne » qu'est le visage remarque Heinrich⁸. La reproduction médiatique d'aujourd'hui permet une plus grande accessibilité à ces autoportraits et donc une multiplicité de l'image de ces figures. Cette propagation du portrait accentue la visibilité de l'artiste et ainsi alimente son propre mythe, d'autant plus quand l'autoportrait fait allusion à un événement marquant de l'artiste tel que celui de Van Gogh où il s'est peint avec un pansement recouvrant sa fameuse oreille coupée.

L'exemple de Van Gogh est le plus propice à cadrer dans le cliché du peintre, car le mythe de l'artiste authentique est construit, en majeure partie, autour des événements de sa vie. Le personnage déséquilibré émotionnellement qui n'a vendu qu'un seul tableau de son vivant malgré un talent hors du commun est devenu une figure classique rattachée au statut d'artiste. C'est souvent la figure qu'on essaie de calquer sur la personne de Jean-Michel Basquiat. On mise sur ses problèmes de

⁷ Nathalie Heinrich, 1991, p. 98-99.

⁸ *Ibid.*, p. 108.

drogue et sa mort prématurée. Son succès financier est aussi décrit comme un mal plutôt qu'une réussite comme c'est le cas avec beaucoup d'artistes dont leurs biographies s'apparentent à celles des martyrs. Leonhard Emmerling en fait le constat en parlant du film romancé sur la vie du peintre :

En 1996, avec son film *Basquiat*, Julian Schnabel a achevé de transformer le peintre en mythe et de le priver définitivement de toute pertinence. La réduction de Basquiat au génie en robe de chambre maculé de peinture, jeune homme noir très smart qui eut la malchance de prendre trop de drogues et qui en plus en mourut, perpétua de nouveau le cliché de l'échec tragique de l'artiste.⁹

Le monde du cinéma a délibérément choisi la biographie de personnalités qui se prêtent à une certaine romance autour de mythes. Les biographies de Van Gogh (*Lust for Life* de 1956) à Frida Kahlo (*Frida* de 2002) construisent une image populaire de l'artiste qui entre dans le moule standard de l'« artiste maudit » à la fois bohème et torturé. En parallèle, on trouve les biographies de boxeurs de Jake Lamotta (*Raging Bull* de 1980) à Muhammad Ali (*Ali* de 2001). Les transformations des faits réels y sont semblablement influencées par la subjectivité du réalisateur et de la glorification du personnage. Certains événements de la vie des boxeurs sont amplifiés par les choix de factures visuelles. À travers les représentations cinématographiques, les vies personnelles de ces athlètes sont liées directement avec les caractéristiques violentes du sport de la boxe. Les biographies sont ainsi teintées par des thèmes comme la torture intérieure des boxeurs entre la force à l'état brut et la vie sociale en dehors de l'arène. L'image au cinéma cadre souvent avec l'idée populaire du mythe et des événements connus de la vie de ces célébrités de façon romancée. Par exemple, le fameux combat de Jake Lamotta contre Ray Robinson surnommé *The St-Valentine's Day Massacre* est repris dans le film *Raging Bull* d'une façon poétique et avec des

9 Leonhard Emmerling, *Jean-Michel Basquiat 1960-1988*, Paris, Taschen, 2003, p. 80.

plans rapprochés sur les câbles ensanglantés ce qui amplifie durement chaque coup reçu par Lamotta¹⁰. Ce type de représentation a un impact direct sur la perception de la célébrité par le spectateur et le traitement de l'image accentue l'aspect mythique fictionnel des événements de la biographie de ces êtres que l'on admire.

L'image cinématographique de Basquiat provenant du film de Schnabel est peut-être caricaturale, mais elle demeure un bon exemple du mythe qu'on tente de médiatiser lors de son vivant. En quête légitime de succès, on le voit souvent soumis à un certain traitement de son image. Sa photo sur la couverture du *New York Times* de 1985 (fig. 16), intitulé *New Art, New Money*, est représentative du cliché véhiculé par les médias. On le retrouve pinceau à la main dans un costard appuyant son pied nu sur une chaise renversée. On peut donner bien des interprétations à cette image, mais elle laisse planer des indices de sa dite « authenticité » ou encore du mythe de l'artiste tourmenté.

Basquiat semble souvent lui-même participer à la création de son mythe. Parfois en adhérant aux propositions et en s'appropriant la figure de l'artiste stéréotypé ou parfois en repoussant les clichés, il construit ainsi une figure mythique ambiguë qui oscille entre le succès et la réappropriation de son image. Basquiat utilise les nombreux outils à sa disposition afin de reformuler sans cesse son identité et de rester insaisissable.

¹⁰ Ce combat est reconnu pour sa violence et la ténacité de Lamotta qui n'abandonnait pas malgré le fait qu'il soit martelé de coups par son opposant. C'est finalement l'arbitre qui mit fin au combat lorsque Lamotta, ensanglanté, était coincé dans les câbles par Robinson au treizième engagement.

2.2 Mythification

Le roi, on le sait, a deux corps : un corps éternel, dynastique, que le texte intronise et sacre et qu'on appelle arbitrairement Shakespeare, Joyce, Beckett, ou Bruno, Dante, Vico, Joyce, Beckett, mais qui est le même corps immortel vêtu de défroques provisoires; et il a un autre mortel, fonctionnel, relatif, la défroque, qui va à la charogne, qui s'appelle et s'appelle seulement Dante¹¹.

– Pierre Michon

Ce passage de *Corps du roi* de Pierre Michon illustre bien l'élévation d'une personne à la figure mythique, c'est-à-dire celle qui est éternelle et qui survit à travers la mémoire. On peut comparer les deux corps du roi à ceux des saints s'intronisant au temple de la renommée religieuse, ce passage de corps mortel à celui embelli et honoré au point de transcender la présence corporelle par une présence iconique. J'ai précisé quelques détails de la figure de l'artiste en reprenant des caractéristiques recueillies par Nathalie Heinich comparables à celles de la figure du saint en comparant le statut de l'œuvre d'art et celui de la relique. La vie des saints est souvent racontée comme une suite d'événements biographiques comportant des anecdotes surnaturelles qui seraient liées d'une quelconque façon à une apparition divine. Les anecdotes qu'on retrouve dans les biographies d'artiste réitèrent la façon dont sont racontés les événements « surnaturels » qu'on retrouve dans la vie des saints. Parfois ces événements prennent la forme d'une illumination expliquant l'éveil créateur de l'artiste ou encore d'une anecdote expliquant les tourments de l'artiste telle la fameuse histoire de l'oreille coupée de Van Gogh. On retrouve parfois des apparitions divines liées directement à la vie des peintres et leur production

11 Pierre Michon, « Les deux corps du roi », *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, p. 13.

artistique¹². Cette façon de raconter la vie de l'artiste peut être comparée aussi à celle des actes exemplaires issus de la mythologie antique comme *l'Odyssée* d'Homère¹³. Les artistes, depuis déjà longtemps, ont bien pris conscience de ce phénomène de mythification de leur propre vie. Certains jouent directement avec leur propre histoire afin de construire eux-mêmes cette biographie en contrôlant les anecdotes qu'on peut y trouver. De grands noms comme Duchamp ont tenté de faire une fusion entre vie et art. Sur ce principe que l'art fait partie de la vie humaine, beaucoup d'artistes durant les années 1950 et 1960 ont radicalisé la pratique en construisant des anecdotes et bâtissant ainsi eux-mêmes leur propre mythe.

L'exemple du duo d'artistes Gilbert & George qui se représente tel des saints à travers des vitraux est très littéral. Ils utilisent leurs images et la façon dont on représente les saints afin que le spectateur associe le mythe des artistes et les mythes de la chrétienté. On trouve aussi des œuvres qui touchent davantage le domaine du récit. Le travail de Joseph Beuys en est un parfait exemple. Bon nombre de ses œuvres rassemblent des artefacts de ses péripéties fictionnelles. L'artiste crée un ensemble d'événements qui ont marqué sa vie et les explique à partir d'objets comme le traîneau, la graisse, le miel, la couverture de feutre et la lampe torche qui forme son kit de survie. Le mythe de l'artiste est devenu un terrain de jeu. L'artiste tente de faire de sa biographie une histoire qui transcende la vie personnelle pour en faire une référence universelle (un *exemplum* grec). Isabelle de Maison Rouge explique cette pratique ainsi :

12 Voir, notamment, le journal de Salvador Dali qui raconte lui-même des événements « surnaturels » religieux en rapport avec sa production : Salvador Dali, *La vie secrète de Salvador Dali*, Paris, Table Ronde, 1952, 310 p.

13 Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2009, p. 106.

De la même façon qu'un mythe raconte l'origine de l'homme, on retrouve souvent dans l'œuvre d'un artiste une référence aux scènes primitives qui l'ont blessé ou construit. L'artiste transpose les dieux ou héros en figures symboliques qu'il invente [...] ou utilise un matériau qui a un rapport direct avec son moi [...]. C'est dans ce processus de création que s'élabore le glissement entre mythe collectif et mythe personnel. Inversement, la société se reconnaît dans les signes propres de l'artiste. Les symboles issus de son histoire personnelle sont élevés au rang d'archétypes. Le contenu de l'œuvre échappe ainsi au moi narcissique pour devenir universel.¹⁴

Dans le cas de Basquiat, son œuvre rassemble quelques événements particuliers de son vécu ou des anecdotes¹⁵. Mais ce qu'on retrouve par dessus tout c'est l'ensemble de ses intérêts pour les icônes et ses héros. Il y a bien une forme de mythification de sa personne, mais sans en faire un élément central et contrôlé comme il semblait être le cas chez Joseph Beuys. C'est davantage dans le domaine des médias que le personnage de Basquiat a été construit et négocié par l'attitude du peintre. Il est évident que l'artiste était conscient de sa position d'artiste et du possible mythe auquel il aspirait. Aussi, on peut déduire qu'il y avait un certain maniement de son image et de son mythe sans, toutefois, avoir le plein contrôle de ce que les médias projetaient.

C'est surtout en faisant la promotion de ses idoles que Basquiat contribue à sa propre mythification. Il crée une iconographie qui lui est propre et qu'il utilise telle une forme de langage. C'est en construisant l'élévation de certains personnages grâce à cette iconographie qu'on vient à comprendre comment il s'attribue un statut équivalent à celui de ses héros dont il fait la promotion. Le marché de l'art, quant à

14 Isabelle de Maison Rouge, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004, p. 19.

15 L'œuvre *Red Man* de 1981 représente un grave accident qu'il a vécu étant jeune. Après avoir été frappé par une voiture, il est entré d'urgence à l'hôpital pour une ablation de la rate.

lui, vend Basquiat comme un génie « innocent », c'est-à-dire un artiste authentique qui est inconscient de la construction de son mythe. Malgré cette authenticité promue, elle n'en est pas moins le fruit d'un artifice construit d'une part par le marché de l'art et les médias, mais aussi par Basquiat lui-même. Comme le raconte Nathalie Heinich, cette authenticité légendaire de l'artiste ne peut être inconsciente :

Nul artiste aujourd'hui ne peut plus être novateur sans chercher à être tel, pas plus qu'il ne peut être innocent – donc authentiquement – sacrifié à son art, comme le fut Van Gogh à une époque où, si l'on peut dire, « cela ne se faisait pas ». Cette innocence-là en tout cas est perdue, et c'est aussi cette perte qui est devenue, après lui, irréversible. En cela, – et pour paraphraser Artaud en le contredisant – on *ne peut pas* revenir à Van Gogh.¹⁶

Ce passage décrit l'étiquette associée au génie en général, une ancienne conception de l'invention qui dépasse son créateur. Des énoncés comme ceux que Kant avançait : « Le génie ne peut expliquer scientifiquement comment il accomplit son œuvre, mais il donne la règle en tant que nature, et ainsi l'auteur d'une œuvre qu'il doit à son génie, ne sait pas lui-même comment lui en sont venues des idées...¹⁷ » Cette authenticité pure du génie est typique de la figure de l'artiste moderne auquel est rattaché Basquiat. À partir de l'évolution du statut de l'artiste, Nathalie Heinich écrit sur cette authenticité créatrice :

Cette exigence d'authenticité personnelle va de pair avec d'une part, une redéfinition de l'activité de création, considérée non plus comme un métier ou comme une profession, mais comme une vocation : et avec, d'autre part, un basculement du régime de valorisation appliqué à l'art, qui dès lors ne relève plus du « régime de communauté » –

¹⁶ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, p. 216.

¹⁷ Cette citation de *Critique du Jugement* de Kant est tirée de l'ouvrage : Marc Jimenez, *Theodor W. Adorno. Art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Union générale d'éditions, 1973, p. 181.

privilégiant le standard, l'observation des règles, l'approbation du grand nombre – mais du « régime de singularité » – privilégiant l'originalité, la marginalité, l'invention de voies inédites. Mais il n'est pas de singularité qui tienne sans que ne soient respectées de strictes conditions au premier rang desquelles l'authenticité de la démarche créatrice, triplement définie par son intériorité, son originalité et son universalité. Alors la plus disqualifiante des singularités – la folie – peut se retrouver positivement en ressource ultime du créateur authentiquement inspiré : c'est la figure, typiquement moderne qui s'est imposée peu à peu dans le grand public autour du personnage de Van Gogh [...].¹⁸

La réalité de la vie des grands peintres est trop souvent transformée afin qu'elle cadre bien dans ce concept d'authenticité qui rappelle le mythe créateur des artistes modernes. L'aspect « authentique » de l'artiste est, d'une certaine façon, sauvegardé par le marché de l'art qui fait de l'authenticité une valeur marchande, du moins durant les années 1980, et qui persiste à travers la culture populaire.

En dehors de sa production, c'est davantage le monde médiatique qui a poussé l'image de Basquiat à la hauteur des grandes célébrités de son époque. Dans un monde médiatique friand d'anecdotes et en quête de personnalités excentriques, Basquiat répondait aux exigences. Un style vestimentaire très changeant et une coiffure hors du commun pour le New York des années 1980, à l'image de sa démarche esthétique, attiraient les regards. Les anecdotes, comme son aventure avec la chanteuse Madonna ou encore son amitié avec Andy Warhol, font de Basquiat une personnalité représentée sur les couvertures de magazines à potins. C'est à travers cette médiatisation de son image qu'il est ainsi devenu une icône populaire de son époque et un martyr moderne.

18 Nathalie Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité », dans Clément Chéroux (sous la dir.), *De main de maître. L'artiste et le faux*, Paris, Hazan, 2009, p. 64-65.

2.3 L'éloge de grands boxeurs africains américains

2.3.1 L'histoire de la boxe (de Jack Johnson à Muhammad Ali)

Le sport a été un terrain de combat politique important. Les Jeux olympiques de Berlin en 1936 ont joué un rôle majeur pour la propagande nazie. Lors de ces mêmes Jeux olympiques, Jesse Owens, un Noir Américain, réussit l'exploit de gagner quatre médailles d'or ébranlant non seulement le régime nazi, mais aussi des États-Unis ségrégués. Le sport fut déterminant dans le combat contre la Ségrégation. De grands noms comme Jackie Robinson ont démontré la capacité non seulement de rivaliser avec les Blancs, mais aussi de résister sans broncher à de continuelles attaques racistes à leurs égards.

En 1908, Jack Johnson devient le premier boxeur de couleur à obtenir le titre de champion poids lourd. Malgré sa victoire sur le détenteur de la ceinture de champion, il n'obtient pas de reconnaissance en tant que premier champion de couleur. La population américaine sous-estime son rival, Tommy Burns, et demande un nouveau combat contre l'ancien champion James Jeffries. Le journaliste Jack London de *Call of the Wild* écrit à la suite du combat Johnson Burns :

The fight! – There is no fight!... It had all the seeming of a playful Ethiopian at loggerheads with a small white man – of a grown man cuffing a naughty child... But one thing now remains. Jim Jeffries must emerge from his alfalfa farm and remove the golden smile from Jack Johnson's face. Jeff, it's up to you!¹⁹

¹⁹ Arthur R. Ashe, Jr., *A Hard Road to Glory: The African American Athlete in Boxing*, New York, Amistad, 1988, p. 18.

Le 4 juillet 1910 à Reno, le combat prévu pour cinquante rounds se déroule devant 22 000 spectateurs. Ce combat sera médiatisé avec l'objectif de faire la preuve de la suprématie blanche, mais Johnson arrivera à vaincre son adversaire, à conserver le titre et ainsi à faire planer le doute sur l'infériorité des Africains Américains. Contrairement à Jackie Robinson, Jack Johnson ne restera pas passif devant les injures et le racisme, ce qui lui donnait l'appui de peu de partisans blancs. Mais on lui reproche davantage ses relations avec des femmes blanches qui augmentèrent les critiques non seulement de la population blanche, mais aussi des de la communauté africaine américaine. Denise Morgan écrit sur le sujet : « Not only did he express a strong preference for white women as romantic and sexual partners, he also explicitly renounced black women.²⁰ » Le suicide de sa première femme, Etta Duryea, en 1912 accentua les reproches envers le boxeur. Les autorités surveilleront les moindres faits et gestes du boxeur à la suite de cet événement. Ils l'accuseront de déportation inter-État d'esclaves sexuelles, en prenant pour acquis que sa compagne de l'époque, Belle Schreiber, qui le suivait durant ses voyages à travers différents États appartenait au monde de la prostitution. C'est la première fois que la loi du *Mann Act* est utilisée contre une relation entre deux adultes consentants²¹. Jack Johnson sera condamné à un an de prison ce qui aboutira à son exil vers le Canada et puis l'Europe où il continuera sa carrière. Le boxeur obtiendra un pardon symbolique sous le mandat de Barack Obama en 2009.

Jack Johnson est un athlète important pour la communauté africaine américaine pour sa transgression de la Ségrégation et son succès dans son sport. L'intérêt de Basquiat est donc compréhensible simplement pour le symbole que le

20 Denise C. Morgan, « Jack Johnson versus the American Racial Hierarchy », *Race on Trial: Law and Justice in America History*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 84.

21 Cette loi, connu sous le nom de *Mann Act*, interdisait toute forme de trafic d'esclaves blancs dans les États américains. Elle a été écrite dans le but d'empêcher la prostitution au début du 20^e siècle.

boxeur représente. On peut facilement faire un lien avec le titre de « premier artiste noir » attribué à Jean-Michel Basquiat et celui de premier champion poids lourd de couleur détenu par Jack Johnson. Mais ce qui ne saute peut-être pas directement aux yeux de celui qui ne connaît pas les difficultés vécues par le boxeur et ses mariages interracialisés est la question du métissage qui touche Basquiat. L'artiste, non seulement est issu d'un métissage entre un père haïtien et une mère portoricaine, mais il avait, lui aussi, une attirance pour les femmes blanches. La majeure partie de ses relations amoureuses était avec des Américaines blanches. Ce métissage n'est pas rare, un grand nombre d'Africains Américains possèdent une peau plus claire, signe laissé par plus d'un siècle de relations interraciales.

Le deuxième grand champion Africain Américain poids lourd fut Joe Louis surnommé le « Brown Bomber ». Ce boxeur métis devient un visage politique important pour l'image de l'Africain Américain. Son équipe et lui tentent de faire oublier l'image de Jack Johnson peu aimé des blancs pour son arrogance et son attirance pour la femme blanche. Joe Louis ne bronchait pas sous les critiques racistes, tenta de rester toujours poli, dans toutes circonstances, et se présenta publiquement toujours accompagné de femmes noires.

Quand fut le temps d'affronter l'allemand Max Schmeling pour défendre son titre en 1936, Louis devint le représentant de l'Amérique contre une Allemagne Nazi. Ce combat, fort médiatisé, attira beaucoup de spectateurs et était vendu comme une preuve de la supériorité américaine malgré l'ethnicité de Joe Louis. Les Allemands, pour leur part, étaient plus réticents à faire la promotion de ce combat, car les experts donnaient l'avantage au boxeur américain : « Box-sport worried about a loss to not even a pure Negro, but some kind of mixed breed between black and white, an

example of the horror of American miscegenation²². » À la surprise générale, Max Schmeling remporta le combat et ainsi le titre de champion du monde. L'Allemagne accueillit Schmeling comme un héros et un représentant de la supériorité allemande. La boxe était devenue un terrain de confrontation entre nations et incarnait le symbole de supériorité d'une « race » sur une autre.

Un combat revanche aura lieu en 1938 au *Yankee Stadium* comptant plus de 80 000 spectateurs. Les tensions politiques étaient encore plus grandes que lors du premier affrontement. De plus, l'Allemagne avait vanté les mérites de son boxeur et avait fait une grande promotion de cet affrontement contrairement au premier. Puis la victoire de Joe Louis au quatrième round renversa la propagande construite autour de Schmeling par une lourde défaite aux mains d'un métis américain. Joe Louis est devenu alors, non seulement un représentant de la communauté africaine américaine, mais un symbole américain. Sa participation à la Deuxième Guerre mondiale lui a aussi apporté plus de respect de la communauté blanche. Il aura servi, notamment, à encourager l'enrôlement des Africains Américains. Joe Louis aura joué un rôle majeur afin de rallier plus d'Américains blancs contre la Ségrégation. Il faudra, par contre, attendre le mouvement pour les droits civiques avant de voir des États-Unis déségrégés.

Joe Louis avait une carrière profondément contrôlée par son entourage. On construisait son image médiatique afin de faire oublier celle de l'ancien champion Jack Johnson qui créait beaucoup de tension entre Blancs et Noirs en laissant une image publique défiant l'autorité. Joe Louis, dans son rôle de gentleman, s'est fait escroquer par son entourage au point d'être ruiné en fin de carrière. Par exemple lors

²² Marcus Garvey, « Schmeling and Joe Louis », *The Black Man*, dans DEMAS, Lane, « The Brown Bomber's Dark Day : Louis-Schmeling I and America's Black Heros », *Journal of Sport History*, vol. 31 n° 3, 2004, p. 254.

de son combat contre Braddock, Louis avait signé un contrat stipulant qu'il donnerait dix pour cent de ses futures bourses à son adversaire s'il parvenait à le vaincre²³. C'est d'ailleurs cette facette du boxeur qu'illustre Basquiat dans sa représentation en martyr (fig. 2). Leonhard Emmerling écrit sur ce tableau :

St. Joe Louis Surrounded by Snakes [...] contient un message clair. [...] cette œuvre sur papier présente un cadre peint et porte la mention du titre. Au milieu, on peut voir le boxeur couronné d'une auréole de saint, se reposant visiblement entre deux rounds; derrière lui, les visages de son coach et de ses conseillers, dont l'avidité précipita le boxeur dans la ruine²⁴.

Cette caractéristique de la vie du boxeur est souvent liée par les écrits sur Basquiat à sa situation au sein du marché de l'art. Son entourage tentait de faire un maximum de profit avec sa production et contrôlait son image médiatique. Il est possible que le peintre se soit senti proche de la situation de Joe Louis durant sa carrière et qu'il exprime ce mécontentement à travers le portrait du boxeur.

Peu sont les boxeurs qui ont réussi à mettre Joe Louis au tapis. Ce boxeur n'a connu la défaite qu'à trois reprises, mais un de ses adversaires les plus redoutables fut Jersey Joe Walcott. Walcott est une figure moins marquante dans l'histoire de la boxe comparativement aux quatre autres choisis par Basquiat. Il est resté dans l'ombre de Joe Louis presque toute sa carrière pour accéder au titre de champion une seule année, en 1951, pour ensuite le perdre aux mains de Rocky Marciano en 1952. La représentation de ce boxeur par Basquiat est intrigante, car il n'a pas de statut politique important comme Jack Johnson ou Joe Louis. Il représente davantage

²³ Guillaume Pilon, « Champions noirs dans une Amérique blanche. La politisation de l'image raciale de Jack Johnson et Joe Louis », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 162 p. 123-124.

²⁴ Leonhard Emmerling, 2003, p. 22.

l'image de la position de deuxième, l'éternel oublié. De plus, Basquiat le dessine subissant un crochet venant de son adversaire (fig. 4). Le mouvement de la tête (ou celui du protecteur buccal) est retracé par une flèche de la même façon qu'on figure les déplacements dans les bandes dessinées. Il est très probable que ce moment choisi par Basquiat serait la lourde défaite subite contre Rocky Marciano lui administrant un coup fatal lors du premier round. Dans cette représentation du boxeur vaincu, Basquiat le couronne tout de même afin de le glorifier.

La catégorie poids lourd est la plus populaire de l'histoire de la boxe, mais on retrouve ce que les spécialistes appellent « le meilleur boxeur de tous les temps » dans la catégorie des poids moyens. Ce titre est associé à Sugar Ray Robinson. Arthur R. Ashe écrit dans son ouvrage *A Hard Road to Glory* :

In The *Black Athlete : Emergence and Arrival*, the authors rightfully stated that “ If there is any major connecting link through those war years in boxing, it is personified by Sugar Ray Robinson, whom many consider, pound for pound, the best fighter ever. ” This author agrees. Seldom have such superlatives fit a fighter so well. In terms of finesse, body control, flair, hand speed, endurance, athletic ability, and showmanship, no boxer in history matched Robinson. He redefined the very image of the consummate pugilist²⁵.

Celui-ci a disputé un total de 198 combats professionnels. La majeure partie de sa carrière s'est déroulée dans la catégorie des poids moyens où il a notamment affronté Jake Lamotta à six reprises et remporté cinq de ces six combats. Il termine sa carrière avec une fiche de 173 victoires, 19 défaites et 6 combats nuls qui s'échelonnent entre 1940 et 1965. Robinson est une célébrité du quartier d'Harlem et se présente régulièrement dans les soirées populaires. Emmerling fait la comparaison entre le

²⁵ Arthur R. Ashe, Jr., 1988, p. 42.

boxeur et Jean-Michel Basquiat du point de vue de l'excentricité et de la débauche des deux hommes (fig. 5) :

Sugar Ray Robinson, l'une des figures les plus célèbres de la boxe entre 1940 et 1965, a aussi impressionné Basquiat par son style de vie. Affecté d'une mauvaise réputation en raison de ses excès nocturnes au Cotton Club de Harlem, il était entouré d'une nuée de femmes de toutes couleurs de peau lors de ses déplacements, et comme Basquiat, arborait un style vestimentaire exclusif et dépensait l'argent à pleines mains. Tout comme les feuilles consacrées à Aaron et Jackie Robinson, l'hommage de Basquiat au combattant noir présente le nom et la couronne, mais le fond entièrement noir et la tête apparentée à une tête de mort confère à cette feuille un effet réellement plus étrange, toute la noirceur, tout le désespoir et toute la révolte contre la répression d'une société dominée par les blancs, tels qu'ils se révèlent dans l'attitude dépensière et arrogante du boxeur, sont contenues dans cette simple feuille²⁶.

Comme le remarque Emmerling dans ce passage, la représentation de Ray Robinson nous laisse un sentiment d'étrangeté venant de ce fond noir qui pourrait exprimer « le désespoir et toute la révolte contre la répression d'une société dominée par les blancs ». Par contre, ce qu'Emmerling ne spécifie pas ici, c'est ce que cache cet aplat noir qu'est le fond. Il est facile de discerner plusieurs formes et traces de pigment qui ont été recouvertes de ce profond noir. Les plus apparentes sont un encadrement autour du mot « Ray » et la forme qui pourrait être le corps du boxeur en dessous de la tête. Ces formes cachées du portrait rendent troublante cette représentation du boxeur et ses tourments tel que vu par Basquiat. Ce couronnement du boxeur à la fois cadavérique et spectral cache des événements peut-être moins glorieux de la vie du boxeur comme la débauche énoncée par Emmerling. On peut interpréter cette glorification de Ray Robinson comme étant plus près du statut de martyr mettant

26 Leonhard Emmerling, 2003, p. 21-22.

l'accent sur la douleur vécue par le boxeur qui aurait un lien avec les secrets cachés représentés par ce fond noir. Cette douleur qui prend place dans la plupart des portraits de boxeur que ce soit représenté par ces dents grinçantes (que l'on retrouve dans les portraits de Ray Robinson et de Muhammad Ali) ou encore par le coup de poing subi par Walcott dans sa représentation par Basquiat.

Le dernier portrait à l'étude est celui de Muhammad Ali. Ce boxeur qui a excellé dans son sport, mais qui a été aussi très engagé politiquement est, aujourd'hui, une figure connue du monde entier. Cassius Clay, de son nom de naissance, a obtenu la médaille d'or aux Jeux olympiques de Rome en 1960. Par la suite, il remporte le titre de champion poids lourd contre Sonny Liston, au jeune âge de 22 ans, ce qui constitue un record à l'époque. Il attire rapidement l'attention médiatique par son charisme et son arrogance. Il se proclamait lui-même poète et lançait des lignes telles que « I float like a butterfly and sting like a bee » ou encore « Your hands can't hit what your eyes can't see ». Ce type de poésie attirait grandement l'attention des médias ce qui faisait de lui un spectacle en dehors du ring. Après sa victoire contre Liston, Cassius Clay se joindra au regroupement des Musulmans Noirs et sera lié d'amitié avec le porte-parole de ce groupe, Malcolm X²⁷. Il changera son nom d'abord pour Cassius X et ensuite pour Muhammad Ali avec l'accord d'Elijah Muhammad leader du groupe. Les disputes entre Malcolm X et Elijah Muhammad mettront fin à l'amitié entre Malcolm X et Ali ce qui sera rendu publiquement par le boxeur. Il regrettera son geste après l'assassinat de Malcolm.

En 1966, on lui retire sa licence de boxeur après qu'Ali ait refusé de participer à la guerre du Vietnam. Il est condamné à 5 ans de prison, mais sans jamais y faire un séjour. Il prolongera son procès jusqu'en 1970 ce qui le ruinera. Il annonce

²⁷ Arthur R. Ashe, Jr., 1988, p. 58.

publiquement : « I am not going ten thousand miles from here to help murder and kill and burn poor people simply to help continue the domination of white slave masters over darker people²⁸. » Cette position sera bien accueillie par les militants Africains Américains et les protestataires de la guerre du Vietnam. Il perdra, par contre, beaucoup de soutien de la population américaine. Son retour dans le monde de la boxe ne se fera qu'en 1970 après une victoire difficile devant la Cour Suprême. Le 8 mars 1971, Ali affronte Joe Frazier dans un combat surnommé le *combat du siècle*. Muhammad Ali subira sa première défaite en carrière lors de cet affrontement. Par la suite, Joe Frazier sera terrassé par George Foreman considéré comme l'un des plus grands cogneurs de l'histoire. Un duel est donc organisé entre Ali et Foreman. Ce combat se produira en République du Zaïre sur le continent africain aujourd'hui appelé République Démocratique du Congo. Les experts de l'époque donnaient peu de chance à Ali de remporter la victoire face au jeune Foreman. Au Zaïre, Ali est grandement soutenu à cause de tout ce qu'il représente dans la lutte de l'égalité raciale. George Foreman malgré sa couleur de peau plus foncée que celle de Muhammad Ali se faisait attribuer le rôle de représentant des États-Unis par la population du Zaïre²⁹. Contre toutes attentes, Ali remporta le combat par *knockout* au neuvième round.

Malgré le nom de Muhammad Ali qui s'oppose au nom Clay imposé par la famille esclavagiste propriétaire de ses ancêtres, Jean-Michel Basquiat a choisi de représenter, dans son œuvre *Cassius*, Ali durant sa jeune époque (fig. 6). Le peintre inscrit le nom « Cassius » plutôt que le dernier nom du boxeur qui représente sa lutte envers le passé esclavagiste des États-Unis. Ce choix entrepris par Basquiat montre le

²⁸ Muhammad Ali, dans *Ibid.*, p. 59.

²⁹ Par exemple, George Foreman lors de son arrivée était accompagné de ses bergers allemands, rappelant la police belge et ainsi la domination coloniale pour les Congolais. Ce détail est issu du documentaire sur le combat : Leon Gast, *When We Were Kings*, New York, DVD, 1996, 89 min.

jeune boxeur probablement durant la période où Ali allait affronter pour la première fois le champion Sonny Liston. On ne trouve pas de couronne comme celles dans les portraits de Jack Johnson ou de Ray Robinson. Basquiat a tracé un ligne noire dans les cheveux du personnage portraituré ce qui pourrait être interprété comme une forme embryonnaire de la couronne. Basquiat représente donc Ali à une période où il n'est pas encore champion, mais qui aspire au titre ultime que le peintre aime tant attribuer à ses héros. On peut s'imaginer que Basquiat s'identifiait, à l'époque, davantage au jeune Cassius Clay plutôt qu'au grand Muhammad Ali montant les échelons dans le but d'atteindre le titre de champion dans son propre domaine.

Basquiat à travers ces cinq portraits a su transposer une grande partie de l'histoire de la boxe et celle des Africains Américains. Les boxeurs qu'il a choisis représentent non seulement la communauté africaine américaine, mais l'élite de la boxe des dernières décennies. On retrouve des similarités entre sa propre lutte contre le racisme et celle des boxeurs, mais aussi dans leur quête de succès aux États-Unis. Le monde de la boxe reste encore un thème présent à travers la pratique artistique actuelle d'Africains Américains. David Hammons a, notamment, fait une œuvre symbolisant le passage des figures sportives de l'histoire africaine américaine à celles des boxeurs des années 1990 (fig. 18)³⁰.

30 Elvan Zabunyan écrit sur cette œuvre d'Hammons : « Tel un chroniqueur, Hammons fait un récit visuel des événements sportifs, mais les inscrit dans une actualité tournée en dérision – ainsi l'allusion, en 1997, au combat de Myke Tyson (où celui-ci a mordu l'oreille de son adversaire Evander Holyfield) par le biais d'un travail qu'il intitule *Ear of Corn*. Un épi de maïs mordu symbolisant l'oreille (*ear* en anglais voulant à la fois dire oreille et épi) sort d'une paire de gants de boxe; le rebus visuel, s'il est conçu sous une forme ironique, exprime également le déclin d'un sport qui a engendré quelques-unes des plus grandes figures sportives masculines afro-américaines, de Jack Johnson à [Muhammad] Ali. » dans : Elvan Zabunyan, *Black is a Color*, Paris, Éditions Dis Voir, 2004, p. 153.

2.3.2 Analyse du corpus

Ce ne sont pas les disciplines qui doivent s'échanger, ce sont les objets : il ne s'agit pas d'« appliquer » la linguistique au tableau, d'injecter un peu de sémiologie dans l'histoire de l'art; il s'agit d'annuler les distances (la censure) qui séparent institutionnellement le tableau et le texte. Quelque chose est en train de naître, qui périmerait aussi bien la « littérature » que la « peinture » (et leurs corrélats méta-linguistiques, la critique et l'esthétique), substituant à ces vieilles divinités culturelles une « ergographie » généralisée, le texte comme travail, le travail comme texte³¹.

– *Roland Barthes*

Roland Barthes écrit ces lignes en 1969. Les frontières entre les disciplines semblent, aujourd'hui, de plus en plus brouillées et tendent vers ce type de pensée interdisciplinaire. Ce passage rappelle le travail plastique de Jean-Michel Basquiat par la cohabitation du texte et de la peinture, un peu comme si l'artiste voulait transgresser la distinction de ces formes de langage. Le premier contact avec les œuvres permet de comprendre et d'assimiler des références aux boxeurs et ainsi peut mener à de possibles réflexions sur les inégalités raciales aux États-Unis. Pourtant ces toiles ne présentent que quelques traits laissés par l'artiste à l'aide de pastel gras et des aplats de peintures monochromes. Une représentation très schématique d'un personnage (parfois seulement une tête sur un fond uniforme) et un nom inscrit de façon plutôt maladroite sont dessinés sur la toile. En fait, Basquiat qui surcharge très fréquemment un tableau de petits écrits, de formes et de couleurs a réalisé, dans cette série de portraits dédiés à cinq boxeurs, des toiles à partir d'interventions plutôt simples. Ce choix de sobriété par rapport à son éclectisme spectaculaire habituel oblige le spectateur à rester concentré sur le peu d'information qu'on lui donne. On peut considérer cette approche comme une attention particulière de Basquiat à ces

31 Roland Barthes, 1982, p. 141.

personnages historiques. Ainsi, non seulement ces boxeurs apparaissent sous une forme épurée, mais le nom écrit directement sur la toile nous ramène au personnage représenté. Ce procédé restreint le spectateur à une réflexion sur le boxeur portraituré, mais aussi sur les détails très minutieux du trait de l'artiste et aux formes cachées sous les aplats de peinture.

Les dessins de Basquiat au pastel gras sur acrylique laissent voir un trait paresseux ou maladroit. Cette trace simple donne tout de même la forme d'un corps ou d'un visage. Ces portraits de Basquiat ne présentent en fait rien de similaire à la personne représentée. Dans le cas de *Jack Johnson* (fig. 1), peu de détails nous sont visibles. On arrive à peine à voir une figure humaine. On reconnaît le bras et la tête par leur position, de la même façon que les représentations de personnes sur les panneaux de signalisation routier. On ne trouve pas d'indices qui nous permettraient de voir qu'il s'agit bien de Jack Johnson. Dans l'extrême, on peut y voir un boxeur par la forme ronde du poing qui rappelle le gant de boxe, mais il demeure possible d'imaginer autre chose.

Le nom inscrit sur la toile facilite la compréhension de qui est représenté. Sans cette inscription, il est impossible d'identifier le sujet du portrait. L'identité du boxeur nous est donnée par le titre, mais celle-ci est directement inscrite et perceptible au premier coup d'œil sans avoir besoin de référence secondaire. Dans le cas de Ray Robinson, le tableau est même sans titre, donc la présence du nom propre est encore plus capitale pour reconnaître le personnage représenté. Le texte fait partie de l'œuvre et nous aide directement à déchiffrer ce dessin schématique.

Le dessin, *Jack Johnson*, représente davantage un symbole iconique potentiellement d'un homme (ou encore d'un boxeur), que le texte identifie comme étant Jack Johnson. Sans cette référence textuelle l'interprétation reste extrêmement libre. Umberto Eco donne l'exemple de la silhouette d'un cheval et de Napoléon dans *Structure Absente* afin d'expliquer la distinction entre symbole iconique et iconographique :

Une silhouette qui représente un cheval, à certain niveau de convention symbolique, peut dénoter « cheval » (même si elle représente un cheval dans une certaine position et un certain type de cheval). Mais une silhouette qui représente un officier de petite taille coiffé d'un bicornes, une main derrière le dos et une autre sur la poitrine (enfilée dans le boutonnage) dénote « Napoléon ». La première peut être un signe iconique, la seconde est sans doute un symbole iconographique³².

On ne retrouve pas de signes frappants qui pourraient nous rappeler l'un ou l'autre des boxeurs comme la main de Napoléon. Par exemple, la position du bras dans *Jack Johnson* peut aussi ressembler à un signe de victoire, on peut même y voir une référence au groupe Black Power et leur signe du poing noir brandi. Suite à une telle interprétation, ceci peut rappeler l'événement des Jeux olympiques de 1968 et ce salut exécuté par Tommie Smith et John Carlos. Bref, rien de particulier ne permet de reconnaître le célèbre boxeur. Le nom inscrit devient la source principale d'information pour comprendre la représentation. Sans ce nom, il est impossible de reconnaître la personne représentée, ce qui rappelle un passage d'Eco : « Le fait que le signe iconique ne soit pas toujours aussi clairement représentatif qu'on le croit, est confirmé par le fait que la plupart du temps il est accompagné d'un texte écrit³³ ».

32 Umberto Eco, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, p. 187.

33 *Ibid.*, p. 185.

On retrouve dans l'ensemble des cinq œuvres le nom de chaque boxeur portraituré écrit directement sur la toile. Le texte écrit sur les œuvres sert « à resserrer » l'interprétation du spectateur comme le mentionne Roland Barthes dans *Rhétorique de l'image* à partir du concept d'ancrage³⁴. Le texte écrit empêche le spectateur de faire une interprétation erronée ou trop large qui pourrait déroger du sens premier de l'image. Afin d'illustrer cette notion d'ancrage, Barthes utilise l'exemple de la publicité, laquelle a pour but précis d'amener le spectateur à consommer un certain produit. Basquiat utilise à sa façon cette méthode d'ancrage qu'on retrouve considérablement en publicité afin que le spectateur reconnaisse bien le boxeur représenté en limitant les interprétations. Il y a donc un souci que ces boxeurs soient reconnus à première vue. Comme l'affiche publicitaire, ces œuvres restreignent le spectateur à un message clair qui fait la promotion de son sujet et qui, dans ce cas, s'avère l'élite des boxeurs africains américains.

L'autre motif iconographique que nous souhaitons maintenant analyser est celui de la couronne. Cette couronne schématisée à l'extrême par trois pointes est devenue le logo de Basquiat. Tel l'emblème d'une compagnie, ce dessin qui apparaît dans la majeure partie de sa production est rapidement reconnaissable pour quiconque est familier avec le travail de Basquiat. Cette couronne lui sert de signature, mais permet également de mettre l'accent sur le personnage de la composition. Dans le corpus présenté ici, on la retrouve au-dessus de trois des sportifs représentés. Sa présence en suspension au-dessus des personnages rappelle celle des auréoles de la peinture religieuse chrétienne. On retrouve même une couronne d'épines au-dessus de la tête de Joe Louis que canonise Basquiat en utilisant l'inscription « St » devant le nom du boxeur. Pierre Sterckx, critique d'art français, dans un article de *Beaux Arts*

³⁴ Barthes utilise le terme d'ancrage ou de valeur répressive plus exactement dans : Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 44.

Magazine, nous informe sur les origines possibles de la couronne utilisée par Basquiat :

Parfois, pour la fête des Rois ou lors du Carnaval, les pauvres se couronnent, brisant un instant leur destin minoritaire. Les bouffons deviennent monarques. La communauté noire américaine fut familière de ce phénomène, particulièrement le monde du jazz : Ellington se proclama Duke, Basie se fit Count, Lester Young s'afficha Président.³⁵

Ainsi la couronne représente les titres de noblesse impossibles à atteindre pour l'homme noir de l'époque et Basquiat, à la façon des jazzmen, donne ce statut aux boxeurs représentés dans ses œuvres. Cette couronne permet au peintre de faire l'éloge des personnages qu'il juge importants dans l'histoire qu'il reformule à sa façon. Les temps ont changé, Barack Obama est aujourd'hui Président, mais cette proclamation de roi chez les artistes noirs américains persiste encore. Le monde du *hip-hop* est notamment marqué par ce phénomène³⁶.

Les portraits à l'étude utilisent un système de code très similaire à celui de la publicité qui cherche à faire passer un message clair et direct au spectateur. Influencé par la publicité très présente dans l'environnement new-yorkais de l'époque ou encore par l'intermédiaire du pop art et de son ami proche Andy Warhol, Basquiat conçoit ici des panneaux qui font la promotion de célébrités africaines américaines. Les couleurs utilisées par Basquiat dans ces portraits de boxeurs se limitent presque

35 Pierre Sterckx, « Tête couronnée », dans *Beaux Arts Magazine*, 2010, n° 316, p. 56.

36 Par exemple, le titre de la collaboration entre Kanye West et Jay-Z, sortie en 2011, est *Watch the throne* en référence à l'univers de la royauté. Durant les années 1990, on retrouve aussi le groupe UGK dont l'acronyme signifie « Underground Kings ». Plus récemment, Kendrick Lamar se fait surnommé King Kendrick.

uniquement au noir, blanc et rouge, soit les contrastes de couleur les plus radicaux³⁷. Avec un choix de couleurs tape-à-l'œil et une simplicité de la forme, on comprend rapidement l'élévation du sujet représenté pour rejoindre une certaine élite historique. La couronne à trois pointes devient un indicateur de cette élévation pour mettre ces personnages au même niveau hiérarchique que les rois. Ce logo est utilisé par Basquiat de la même façon que les compagnies les plus en vue dans le monde de la publicité. Par contre, l'esthétique très brute de ses œuvres accentuée par la visibilité des matériaux utilisés – la palette industrielle et la toile sont placées de façon à ce qu'on puisse bien voir leurs aspects physiques propres – donne un aspect unique et authentique contraire à la reproductibilité de la publicité. Dans les œuvres *Jack Johnson*, *Jersey Joe Walcott* et *Cassius*, la toile est tendue sur la palette et dépasse largement sur les côtés afin qu'on puisse bien voir sa spécificité en tant que matière. La présentation proposée par Basquiat contraste ainsi avec l'esthétique léchée ou illusionniste de la publicité. De plus, sa façon maladroite de dessiner et d'écrire supplante l'artificiel de la publicité pour rappeler la sincérité d'un enfant.

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente sur l'histoire de la boxe, on retrace plusieurs détails de ces portraits qui prônent le succès, mais qui laissent aussi un certain malaise. On ne ressent pas le plaisir de la gloire ou de la réussite, mais plutôt de la douleur et de la violence. Cette douleur est présente à travers des symboles comme les dents grinçantes ou un coup de poing reçu durant un combat, mais aussi par la facture du trait utilisé par Basquiat. Beaucoup de personnages peints dans l'ensemble de son œuvre sont représentés de façon à faire voir l'intérieur du corps. Dans l'œuvre *Boy and Dog in a Johnnypump* (fig. 21) on peut voir le squelette du garçon représenté par des lignes blanches peint sur un corps noir. Cette façon de

37 Ces contrastes de couleur ont servi, notamment, l'Union Soviétique durant le début du XX^e siècle à des fins propagandistes.

peindre les corps de Basquiat est une référence directe aux illustrations du livre de médecine *Grey's Anatomy* qui représente les organes internes et nomme les différentes parties du corps (fig. 20). Les dents toujours très visibles sont issues de cette représentation squelettique de l'homme qu'on retrouve dans ce type d'ouvrage anatomique. Des tableaux comme *Untitled (Skull)* (fig. 19) de 1981 ou *Tabac* (fig. 22) de 1984 permettent de mieux voir la référence au livre d'Henry Grey et la représentation de l'intérieur de la bouche et des dents. C'est aussi de cette source que Basquiat reprend les parties du corps nommées et pointées par des flèches. On retrouve, par exemple dans l'œuvre *Boxer Rebellion* (fig. 13), le mot « elbow » au-dessus du coude de l'un des boxeurs. Les dents très présentes tirées du livre d'anatomie (moins détaillées que dans les exemples précédents) accentuent l'allure violente ou douloureuse des personnages ainsi peints par Basquiat. Ce choix de représentation cadre bien avec la violence du sport qu'est la boxe et les blessures subies lors des combats. Contrairement au corps que l'on retrouve dans l'œuvre *Boy and Dog in a Johnnypump* mentionnée plus haut, les corps des boxeurs sont vides, absents ou cachés dans le cas de Ray Robinson. Ce corps vide est présent dans quatre des cinq portraits (excluant celui de Joe Louis) à l'étude ce qui donne un aspect éthéré et fantomatique aux athlètes dépossédés de leur corps organique.

Le choix des matériaux comme la palette industrielle perceptible malgré la toile qui la recouvre permet de faire un lien entre l'utilisation de ces palettes et la représentation des boxeurs. Tirées des ordures et transformées par l'artiste, les palettes obtiennent un statut d'œuvre d'art. De la même façon que les boxeurs représentés sur ces toiles, leur « corps mortel » mis à l'épreuve à chaque combat s'immortalise sous une nouvelle forme pour ainsi s'inscrire dans l'histoire. La valeur fonctionnelle des palettes qui servent uniquement au transport de marchandises en perpétuel mouvement peut être aussi comparée au traitement subi par les esclaves.

Ces palettes incarnent, d'une certaine façon, un souci pour le travail manuel de la classe ouvrière d'où provient généralement ce type de matériaux. Cet objet industriel tiré de la rue est comparable; à la figure de Basquiat en tant que médiateur entre différentes classes sociales présenté lors du premier chapitre. L'artiste réinvestit un objet banal de la routine du travailleur d'usine new-yorkais le transformant en œuvre d'art et en fait un objet de convoitise pour les classes bourgeoises. Basquiat s'approprie des symboles sociaux et les transforme afin de brouiller leur connotation initiale. Il travaille sur le statut d'un objet selon sa présentation dans des lieux différents et ainsi de la même façon sur son propre statut (dans les rues ou les galeries).

Le débordement de la toile indiqué plus haut pour sa matérialité s'apparente aussi à la présentation de la relique du voile de Véronique. L'aspect tendu et qui déborde de son cadre rappelle cet objet de culte religieux (fig. 23). Cette relique se définit comme le voile qui a été donné au Christ lors du chemin de croix afin qu'il puisse essuyer son front et Jésus y laissa l'emprunte de son visage sur le tissu. L'hypothétique comparaison entre cette relique religieuse et ces portraits de Basquiat accompagne les autres symboles religieux qui façonnent l'élévation du boxeur au statut de martyr occidental. De plus, l'aspect reliquaire de l'œuvre d'art est ainsi renforcé et amène le spectateur d'art occidental vers une vénération de cet objet à partir des codes religieux réitérés par Basquiat à travers ces représentations. Cette comparaison entre ces portraits et le voile de Véronique propose donc une utilisation par Basquiat d'aspects typiques de l'environnement muséal occidental et des caractéristiques iconiques religieux afin de rendre à ces athlètes la place qu'il juge méritée.

L'écriture est un élément abondant dans la production de Basquiat. On retrouve quelques œuvres où celle-ci occupe le centre du tableau. Un dessin de 1982 *sans titre* (fig. 17) où l'on retrouve uniquement le nom « Aaron » suivi du symbole © et couronné par le logo de l'artiste sur fond blanc démontre bien comment Basquiat à l'aide d'un minimum d'interventions sur le papier réussit tout de même à construire une symbolique. Malgré une économie de moyens extrêmes, on reconnaît le style de Basquiat non seulement par la couronne, l'emblème fétiche de l'artiste, mais aussi par la calligraphie qui rappelle la signature unique qu'utilise l'artiste pour revendiquer un tableau. On retrouve une rencontre entre le dessin et l'écriture qui porte notre attention sur des éléments esthétiques et formels de l'écriture. Roland Barthes, écrivant sur la production de Cy Twombly, propose le « travail de langage » pour exprimer la position du spectateur face à ce type de calligraphie :

Cette œuvre ne demande pas que l'on contredise les mots de la culture (la spontané de l'homme, c'est sa culture), simplement qu'on les déplace, qu'on les déprenne, qu'on leur donne une autre lumière. [Twombly] oblige, non à récuser, mais [...] à traverser le stéréotype esthétique; bref il provoque en nous *un travail de langage*³⁸.

Basquiat utilise parfois les mots afin de donner un sens au dessin ou bien d'en compléter la signification comme dans le portrait de Joe Louis où l'artiste inscrit « surrounded by snakes » pour alimenter l'interprétation du spectateur. Mais la technique d'écriture de Basquiat ajoute à la signification ou du moins laisse paraître son passage en traçant les lettres de façon particulière. Le trait maladroit ou grossier que l'on retrouve à travers ses tableaux transpose une singularité visible qui remplace la signature en guise de preuve d'authenticité. On reconnaît son écriture non seulement par ce trait très personnel, mais aussi dans sa façon de dessiner les lettres

38 Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 145.

comme le « E » qu'il illustre simplement par trois lignes horizontales laissant tomber la ligne verticale qui les relie. Cette façon de dessiner le texte chez Basquiat transgresse la limite entre langage linguistique et pictural en réorganisant la forme des lettres. Le trait lui-même devient une source de signification esthétique de la même façon qu'un tableau abstrait synchronisant ces deux formes de langage. Ainsi, les tableaux de Basquiat provoquent ce « travail de langage » provenant de la citation de Barthes ci-haut, avec des passages constants entre écrit, signe iconique et symbole iconographique.

Les œuvres de Jean-Michel Basquiat sont construites à partir d'appropriations de codes et de symboles venant d'une multitude de sources sociales et culturelles. Cet ensemble d'appropriations forme un langage complexe propre à l'artiste qui demande des connaissances de diverses sphères socioculturelles. Basquiat construit ses tableaux avec un langage qui entrecroise symboles et écrits ce qui caractérise son style. L'utilisation de mots et de dessins schématisés incarne une forme d'expression personnelle qui fait la promotion d'une mixité entre les icônes d'univers qui ne se côtoient que trop peu. On mentionne cette caractéristique du travail de Basquiat dans le magazine *L'Œil* :

On n'a pas assez dit la curiosité intellectuelle de Basquiat – trop souvent cantonné dans un art du graffiti instinctif et sauvage –, sa parfaite connaissance de l'histoire de l'art, sa passion pour les symboles. Adeptes du fameux *Symbol Sourcebook: An Authoritative Guide to International Graphic Symbols*, publié par Henry Dreyfuss en 1972, Basquiat a su dépasser les bornes d'une marginalité initiale pour instruire l'art de son temps d'une dimension réflexive et symbolique à l'usage de ses propres signes.³⁹

39 Philippe Piguet, « Le syncrétisme esthétique de Basquiat », dans *L'Œil*, juin 2010, n° 625, p. 42.

La codification du travail de Basquiat semble à priori complexe, mais on reconnaît rapidement le jeu d'appropriations qui s'y trouve. L'emploi de symboles industriels internationaux démontre son intérêt pour un langage compréhensible par un éventail large de spectateurs. Basquiat façonne un langage qui se voudrait universel mixant des mots de langues distinctes et des symboles appartenant à des communautés sociales et culturelles diverses pour former une culture personnelle mixte et variée, représentant peut-être ce à quoi il voudrait appartenir.

2.4 L'identification à ces modèles ou L'idolâtrie

Si de l'Antiquité au XIX^e siècle, c'est la question du mimétisme qui focalise l'attention et tend à faire de l'artiste, dans le discours littéraire à partir du XVIII^e siècle, un héros tragique, au XX^e siècle, lorsque ce miroir se brise, il reste toujours la fascination pour le geste artistique lui-même, qui, même lorsqu'il produit une image idolâtre, témoigne du désir d'icône⁴⁰.

Jean-Michel Basquiat, tout au long de sa carrière, a créé une quantité impressionnante de tableaux avec des références à ses idoles de jeunesse des grands peintres aux athlètes africains américains. Ses idoles sont en général des modèles d'excellence dans leur discipline respective qui possèdent des personnalités excentriques et hors norme. Comme nous l'avons vu précédemment, il construit les représentations de ses idoles à partir d'une iconographie très présente dans le monde de l'art comme les symboles de la royauté et ceux de la religion chrétienne. Basquiat a su concevoir un mythe autour de sa personne à partir de ces célébrités sans en faire une personnification littérale. Il a su forger à partir d'éléments disparates venant de ses modèles un mythe qui s'intronise, aujourd'hui, dans l'Olympe des célébrités.

⁴⁰ Ralph Dekoninck et Myriam Watthee-Delmotte, « Introduction », *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 11.

Le type de sacralisation qu'exerce Basquiat dans le corpus étudié ici est un phénomène très présent aujourd'hui. Détachée de plus en plus de la religion, la population mondiale (surtout occidentale) transpose son admiration vers des célébrités vivantes ou mortes créant ainsi une forme d'idolâtrie qui supprime celle des saints. Le culte des célébrités, quoique différent, emprunte bien des fonctionnalités au culte de la chrétienté. Nathalie Heinich écrit dans son ouvrage *De la visibilité* :

Ainsi la fonction *culturelle* est commune aux religions repérées comme telles et à la célébrité, où elle amène des admirateurs ou adorateurs à manifester – par des actes, des mots, des émotions – leur attachement à un objet de regard collectivement investi. Il existe là une contiguïté évidente avec la pratique hagiographique dans la tradition catholique. Même si le « culte » des célébrités est beaucoup plus informel, non pris en charge par des autorités, même si l'on ne connaît pas d'autels proprement dits dressés à des « idoles », sinon les maisons natales ainsi que les *hall of fame* et *walk of fame* [...], il n'en reste pas moins que maintes conduites individuelles relèvent de ce qu'on appelle un « culte » [...]. Bref, le besoin d'admirer ou de vénérer, qui à l'époque du catholicisme triomphant trouvait sa forme morale dans le culte des saints, se manifeste aujourd'hui dans l'éloge du talent ou des qualités esthétiques de tel acteur, tel chanteur, telle « personnalité »⁴¹.

L'admiration des célébrités transpose la manière religieuse de célébrer les saints et les martyrs. Nathalie Heinich relie l'avènement du culte de la célébrité avec celui de la reproductibilité de l'image. Elle affirme : « [L]a célébrité est, d'abord, une production matérielle des instruments de diffusion de l'image⁴². » En quête de modèle ou d'*exemplum* comme les mythes grecs, le monde moderne cherche à retracer des célébrités représentant les valeurs véhiculées, notamment, par le système capitaliste et

41 Nathalie Heinich, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, p. 413.

42 *Ibid.*, p. 20.

néo-libéral du moment. Des modèles comme ceux du *self-made-man* américain ou de la figure de beauté envahissent les couvertures de magazines, le Web, les publicités, etc. Cette admiration viendrait, selon Heinrich, d'une quête de l'authentique. L'auteure voit la reproductibilité technique comme un phénomène qui accentue l'*aura* de l'authentique⁴³. Le fait de voir d'innombrables reproductions de l'image d'une personne mènerait à une quête de cet individu en chair et en os, à voir le seul et l'unique, le *hic et nunc* de la vedette⁴⁴. Jean-Jacques Wunenburger évoque le même système du dédoublement de l'image au domaine politique où ce système évoque la présence du personnage et renforce son pouvoir :

L'image permet de montrer la figure du pouvoir, empereur, roi, prince, président, en le doublant, en le répétant à distance, en le démultipliant dans l'espace et le temps. L'image, celle universelle des effigies et portraits, par exemple [...], assure une répétition, une exhibition, une transmission du pouvoir par sa ressemblance au modèle. Grâce à l'image, le pouvoir est présent et visible ailleurs qu'en son siège central, au loin, c'est-à-dire partout⁴⁵.

Le culte des célébrités est souvent relié à une construction identitaire durant la période de l'adolescence. Nathalie Heinrich remarque l'investissement des adolescents dans le culte des célébrités : « Si les chambres d'étudiants sont principalement décorées d'affiches représentant en gros plan des visages de stars, c'est bien parce que la période adolescente est propice à des attachements de type identificatoire, nécessaires à la construction de l'identité [...]»⁴⁶. » Elle poursuit en expliquant cette identification à des célébrités à travers la quête d'autonomie face à la figure

43 « [C]'est l'existence même des reproductions mécaniques depuis l'invention de la photographie qui, par contraste, a pu doter les originaux d'une valeur inédite : sans les reproductions, il n'y aurait pas d'*aura*, laquelle est donc bel et bien *créée* par celles-ci. » *Ibid.*, p. 17.

44 *Ibid.*, p. 18-19.

45 Jean-Jacques Wunenburger, « L'image, le double, le dédoublement : L'impossible mystification de l'idole politique », *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 27.

46 Nathalie Heinrich, 2012, p. 357.

parentale :

Les psychologues se sont bien sûr intéressés à cette question, pour souligner que les fondements psychiques du désir de devenir célèbre demeurent un point aveugle de la psychologie, ou pour s'interroger sur le lien – ambigu – entre attachement aux célébrités et conquêtes d'une autonomie émotionnelle par rapport aux parents – l'investissement sur la célébrité prenant une forme d'autant plus collective que l'adolescent est plus autonome⁴⁷.

Ce processus d'identification confirme le statut de supériorité de ces individus que sont les célébrités. Heinich présente les recherches de Murray Milner sur le sujet qui expliquerait cette identification comme la possibilité de rejoindre ce groupe d'élite et d'ainsi recevoir le même type d'éloge :

On peut [...] aborder [le processus d'identification] sous un angle exclusivement hiérarchique, comme le fait Milner lorsque, étudiant les liens entre le statut social et l'expérience du sacré, il distingue trois processus de base en matière d'identification : la séparation d'avec les inférieurs en même temps que la conformation aux supérieurs; la reconnaissance des supérieurs par l'éloge et la déférence; et l'association intime avec les supérieurs, susceptible d'élever le statut et d'augmenter les chances de voir ses demandes satisfaites. En matière de rapport au vedettariat, les deux premiers processus sont à l'œuvre (le troisième relevant plutôt du fantasme), et procèdent de l'aspiration à se construire une identité hors du commun : saint, génie, héros ou, aujourd'hui célébrité...⁴⁸

Le culte de célébrité se maintiendrait donc à travers le rêve de pouvoir atteindre le statut de vedette. Le disciple chercherait donc à idolâtrer certaines célébrités en

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 358. Nathalie Heinich se fonde sur des recherches menées par Murray Milner Jr. dans l'ouvrage : Murray Milner Jr., « Status and Sacredness : Worship and Salvation as Forms of Status Transformation », *Journal for the Scientific Study of Religion*, 1994.

espérant obtenir la même reconnaissance qui le placerait sur la plus haute marche du podium. L'ambition devient l'objet de cette fascination pour l'idéal de réussite. Parfois, elle reste aussi simplement une quête d'attention médiatique.

Cette admiration peut être exagérée et devenir un problème majeur à la construction identitaire. Jeanne-Marie Baude remarque ce problème à travers la littérature française, lequel proviendrait de l'héritage occidental culturel et chrétien de l'idolâtrie⁴⁹, dit-elle. Selon l'auteure, cette idolâtrie pourrait servir à combler une sorte de vide identitaire :

On souligne fréquemment le triomphe de l'individualisme dans la littérature française actuelle. Mais il peut masquer une dissolution de la conscience de soi, dont l'origine de formes nouvelles d'idolâtrie. Celles dont nous voulons traiter ici ont sans doute à voir avec le sentiment de l'identité en même temps qu'avec une carence ou à une faille intérieure, à un déséquilibre de la personne cherchant qui adorer pour combler le vide en soi et hors de soi⁵⁰.

La vision de Baude sur l'idolâtrie est pessimiste et extrême dans le cas où celle-ci prend tellement de place dans la vie d'une personne qu'elle est définie comme une défaillance. L'individu poursuivrait une sorte de fantasme à travers l'autre à tel point qu'il en oublierait sa propre identité.

Sans parler de défaillance chez Basquiat, il est possible de penser qu'il cherche à construire une identité collective ou communautaire à partir des figures choisies. Composé entre autres de peintres, d'athlètes, de jazzmen qui représentent

49 Jeanne-Marie Baude, « Quelqu'un d'autre en soi : Les idoles et le vide dans la littérature au début du XXI^e siècle », *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 391.

50 *Ibid.*

une mixité des disciplines, mais aussi d'ethnicités, ce groupe incarne une certaine solidarité imaginée par le peintre. Ce groupe fictif devient un panthéon ou un *hall of fame* personnel auquel il s'identifie. Son identité mixte et sa position entre les secteurs *underground* de New York et le monde du marché de l'art complexifie son identification à une communauté bien définie qui oscille entre le populaire et l'élitisme du marché de l'art. Cette position d'« entre-deux » occasionne des difficultés d'intégration et conduit à un sentiment de solitude comparable à ses héros qui ont connu le succès, mais aussi la misère. Basquiat choisit des portraits *de self-made-man* américains transgressant la Ségrégation comme Jack Johnson et Jackie Robinson, mais démontre aussi des répercussions néfastes dues au succès. On peut penser à sa représentation de Joe Louis en martyr où Basquiat traite de son entourage qui l'avait escroqué. Le portrait de Jersey Joe Walcott peut aussi symboliser l'invisibilité de l'éternel deuxième en se référant à la façon dont il a été représenté recevant un coup et sa difficile carrière. L'aspect vide des corps mentionné plus haut incarne, potentiellement, cette misère vécue par ces athlètes, mais aussi cette dépossession identitaire. Sans en tirer de conclusions trop hâtives, il est possible de lier l'inquiétude identitaire du vide en soi souligné par Baude avec le vide des corps proposé par Basquiat. Peut-être est-ce ce vide que Basquiat cherche à remplir par la représentation d'idoles? Elle peut aussi représenter la transcendance du corps physique pour devenir éternel comme les saints. Une dépossession du corps qui engendre une figure spectrale éternelle incarné par les héros mythologiques, le second corps du roi pour revenir à ce qu'exprimait Pierre Michon.

Ce vide et l'accent radicalement mis sur ces figures emblématiques de l'histoire africaine américaine, pourrait exprimer aussi cette invisibilité des personnalités noires qu'on retrouve dans les musées. Le peintre tente d'inclure non seulement des portraits d'hommes noirs dans les institutions muséales, mais aussi

dans une culture occidentale en leur donnant un statut de saint ou de roi que l'on peut admirer partout dans le monde, mais détenu principalement par des hommes blancs. L'éloge qu'on retrouve dans la plupart des portraits de Basquiat s'illustre par une promotion du titre, de champion à roi, afin que ces portraits rendent une juste place aux boxeurs africains américains au sein des œuvres des plus grands maîtres. C'est aussi avec cette colère visible à travers sa touche et son attitude rebelle que Basquiat exprime son mécontentement du statut des Noirs dans l'histoire occidentale invisibilisé par les musées d'art. Avec ses tableaux, l'artiste reformule l'histoire à sa guise en y ajoutant ses propres fictions et artifices de façon à élever ses héros aux titres les plus nobles de la culture occidentale.

2.5 Conclusion

Ce chapitre portait principalement sur l'analyse des portraits et le rapport entre l'idolâtrie et l'identification. Il a été question d'abord de la figure de l'artiste et de la transposition de certaines caractéristiques du culte des saints sur celui de l'artiste principalement fondé sur les recherches de Nathalie Heinich. Afin de comprendre davantage les liens entre la figure de l'artiste et les saints, j'ai poursuivi sur le processus de « mythification personnelle » apporté par Isabelle de Maison Rouge qu'on connaît chez plusieurs artistes comme Joseph Beuys. J'ai ensuite rapproché cette pratique avec l'icône qu'est, aujourd'hui, Basquiat et sa représentation médiatique qui transpose les clichés de la figure de l'artiste. La comparaison entre le culte de l'artiste et celle du saint permet de saisir davantage la portée des symboles religieux utilisés par Basquiat dans les portraits de boxeurs. Après un résumé de l'histoire de la boxe portant sur les modèles qu'on retrouve dans les cinq portraits à l'étude, j'ai précisé quelques liens qui auraient pu pousser

Basquiat à choisir ces boxeurs comme héros. Cette section a pour but d'éclairer les motivations des choix d'idoles du peintre et d'amener des références qui ne sont pas nécessairement connues du monde de l'art. Cela a permis de mettre en rapport l'aspect mythique de la figure de l'artiste et l'utilisation de celle-ci par Basquiat pour promouvoir ses idoles. L'analyse globale du corpus s'appuie principalement sur les symboles religieux qu'on y trouve, mais aussi sur le rapport entre texte et image en lien avec des textes de Roland Barthes portant notamment sur la notion d'« ancrage ». Je me suis penché sur la problématique du culte des célébrités actuelles et sur l'identification aux idoles basée sur les recherches de Nathalie Heinich et d'un court texte de Jeanne-Marie Baude. J'ai alors proposé de possibles questionnements de Jean-Michel Basquiat sur sa propre position à travers l'ensemble de cette mythologie. On ne trouve pas seulement le succès comme point commun aux héros choisis par Basquiat dans ces cinq portraits. La couleur de la peau est aussi un élément clé dans le choix du peintre. Si la totalité des cinq boxeurs est africaine américaine, quatre d'entre eux sont issus d'un métissage visible par leur couleur de peau plus claire tout comme Basquiat. Ainsi il est possible de penser que le peintre s'identifie à des athlètes qui représentent les spécificités du métissage culturel africain américain plutôt que celles du « Noir ». Le travail de Basquiat s'inscrit dans le combat pour une égalité raciale, mais aussi dans celui pour une hybridité culturelle globale transcendant la hiérarchie instaurée par la normativité. Le prochain chapitre portera principalement sur le métissage et ses différentes formulations afin d'expliquer par la suite les fonctionnements d'une résistance à la normativité raciale.

CHAPITRE III

LA QUÊTE IDENTITAIRE SANS FIXITÉ

3.1 Identité et identification

En ce sens, les identifications appartiennent à l'imaginaire ; elles sont des efforts fantasmatiques d'obéissance, de loyauté, de cohabitations ambiguës et transcorporelles, elles déstabilisent le « je » ; elles sont la sédimentation d'un « nous » dans la constitution de tout « je », la présence structurante de l'altérité dans la formule même du « je ». Les identifications ne sont jamais entièrement et définitivement réalisées ; elles sont constamment reconstituées et, en tant que telles, sont soumises à la logique instable de l'itérabilité. Elles sont constamment canalisées, consolidées, réduites, contestées et, parfois, contraintes à céder.¹

Dans ce segment de son ouvrage *Ces corps qui comptent*, Judith Butler présente l'identification comme un rôle à jouer tiré de l'imaginaire sous la forme de la performativité. Le processus d'identification perçu comme une fiction permet de remettre en question les fondements auxquels sont rattachées des identités bien déterminées par la société principalement sexuelles. Judith Butler tente de déconstruire les normes associées aux genres durant le début des années 1990 dans des ouvrages tels que *Trouble dans le genre* (*Gender Trouble*) et *Ces corps qui comptent* (*Bodies That Matter*). Elle revoit ainsi la construction des lois de normativité des genres et des « sexes » :

Lorsque la distinction entre sexe et genre est associée à la défense d'un constructivisme linguistique radical, le problème s'aggrave encore, car le « sexe », qui est défini comme antérieur au genre, est lui-même un postulat, une construction, se présentant au sein du langage comme ce qui est antérieur au langage et antérieur à toute construction. Mais ce sexe postulé comme antérieur à la construction devient, du fait qu'il est postulé, l'effet de cette postulation, la construction de la construction.

1 Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009. p. 115.

Si le genre est la construction sociale du sexe, et s'il est impossible d'accéder à ce « sexe » excepté au moyen de cette construction, alors il semble que non seulement le sexe est absorbé par le genre, mais encore que le « sexe » devient quelque chose comme une fiction, un fantasme peut-être, installé de façon rétroactive en un lieu prélinguistique auquel il n'est pas possible d'accéder directement.²

L'auteure se penche sur la facette naturalisée du genre qui serait prédéterminé par le sexe donc le corps physique. Cette construction de normes du genre serait un jeu de langage et le « sexe » pour Judith Butler ferait partie du genre normalisé plutôt que de lui être antérieur. Elle nous invite donc à revoir le processus d'identification comme une performativité qui réitère les normes établies par l'idéal hétérosexuel dominant dans la société :

Il est donc crucial de concevoir la construction non seulement comme un acte unique ou comme un processus causal initié par un sujet et culminant dans un ensemble d'effets fixes. Non seulement la construction se déroule *dans* le temps, mais elle est elle-même un processus temporel qui opère par la réitération de normes; le sexe est ainsi, à la fois produit et déstabilisé au cours de cette réitération. Effet sédimenté d'une pratique réitérative ou rituelle, le sexe acquiert ainsi son effet naturalisé et, cependant, c'est aussi en vertu de cette réitération que s'ouvrent des failles et des fissures, qu'apparaissent les instabilités constitutives de telles constructions, ce qui échappe ou excède la norme, ce qui ne peut être entièrement défini ou fixé par le travail répétitif de cette norme.³

Cette performativité ne doit pas être prise au sens théâtral, mais comme une réitération inconsciente des normes afin de satisfaire nos fantasmes et nos « désirs ». L'identification se forge à partir de conventions et de normes sous forme de citation, empruntant ces moules que sont les idéaux hétérosexuels :

2 *Ibid.*, p. 19.

3 *Ibid.*, p. 23-24.

La performativité n'est donc pas un « acte » singulier, elle est toujours la réitération d'une norme ou d'un ensemble de normes; dans la mesure où elle acquiert un statut d'acte dans le présent, elle masque ou dissimule les conventions dont elle est la répétition. Ajoutons que cet acte n'est pas essentiellement théâtral : son apparente théâtralité est produite où son historicité reste dissimulée [...]⁴.

Ma tentative de vulgarisation de la théorie de Judith Butler sur les normes de genres et l'identification ne résume pas entièrement les propos de l'auteure; il y aurait lieu d'apporter des nuances. Cette tentative apporte néanmoins les principaux points auxquels je veux m'attarder. Ce mémoire se veut dénonciateur d'une idéologie de l'identité comme figée et prédéterminée par des facteurs biologiques et par le mythe de la « race », donc de normes établies sous la forme de la naturalisation. Pour revenir à Judith Butler, on doit comprendre que la performativité est plus complexe qu'une distinction entre ce qui est déterminé et construit, elle tente plutôt de faire de ces deux façons de penser la sexualité une combinaison afin d'expliquer la performativité :

Il y a une tendance à penser que la sexualité est soit construite, soit déterminée, à penser que, si elle est construite, elle est en un certain sens libre, et que si elle est déterminée, elle est en un certain sens figée. Ces oppositions sont incapables de décrire la complexité de ce qui est en jeu dans tout effort pour rendre compte des conditions selon lesquelles sont assumés le sexe et la sexualité. La dimension « performative » de la construction réside précisément dans la réitération forcée des normes. En ce sens, ce n'est pas seulement qu'il y a des contraintes qui pèsent sur la performativité, c'est plutôt que ces contraintes exigent d'être repensées comme la condition même de la performativité. Celle-ci n'est ni un libre jeu ni une présentation théâtrale de soi; elle ne peut pas non plus être assimilée purement et simplement à la performance. Qui plus est, la contrainte n'est pas nécessairement ce qui impose une limite à la performativité : elle est bien plutôt ce qui aiguillonne et soutient la performativité.⁵

4 *Ibid.*, p. 27.

5 *Ibid.*, p. 104-105.

Judith Butler en déconstruisant ainsi les normes de genre occasionne une prise de conscience de la construction normative de l'identité. Sa théorie sur l'identification permet, de cette façon, un jeu de remise en question des différentes catégories préconçues. Elle permet une flexibilité au processus identitaire et ainsi décloisonne certains groupes pris au piège dans les stéréotypes ou les préjugés d'une tradition qui nous semblent faire de moins en moins de sens à cette époque de croisements identitaires où circulent diverses identités (sexuelles et culturelles) d'un territoire à l'autre, ce qui entraîne plusieurs formes d'hybridation.

On peut comparer cette théorisation de la normalisation et la naturalisation des genres et des « sexes » à celle associée aux différentes « races » et aux marqueurs culturels biologiques. Comme je l'ai démontré brièvement lors du premier chapitre à partir d'écrits d'Éric Michaud et de Jean-Claude Lebensztejn, l'histoire de l'art et l'anthropologie ont parfois créé des caractéristiques propres aux « races ». Cette vision fixe de la culture est construite à partir de caractéristiques généralisées afin de bien distinguer ce qui appartient à un groupe ou à un autre. L'exemple aussi banal des couleurs rose qui est attribué à la féminité et bleu à la masculinité démontre bien que depuis l'enfance nous sommes soumis à des normes qui nous sont inculquées. Ces normes créent un sentiment d'appartenance à un groupe forgeant ainsi notre identité à partir de celles-ci. Afin d'éviter la normalisation, l'identité doit être perçue comme en constante mouvance. Elle est théorisée davantage comme un processus plutôt qu'une catégorie fixe. Homi Bhabha nous explique, en parlant de l'hybridité, sujet auquel nous reviendrons plus tard, qu'il préfère employer le terme identification plutôt qu'identité :

Il s'agit moins d'identité, en réalité, que d'identification (au sens psychanalytique). J'essaie de parler de l'hybridité en recourant à une analogie psychanalytique, selon laquelle l'identification est un processus qui consiste à s'identifier à un autre objet et à travers cet

objet, autrement dit un processus qui consiste à s'identifier à un objet de différence [otherness], ce qui explique que l'agent [agency] de l'identification – le sujet – est toujours lui-même ambivalent, du fait de l'intervention de cette différence.⁶

L'identification est donc un processus où l'individu construit son identité à partir de plusieurs de ces caractéristiques provenant d'un idéal promu par la société en général, mais sans jamais être fixe, toujours en changement. C'est une nuance sur laquelle Stuart Hall insiste :

L'identification est l'un des concepts les moins bien compris. Aussi complexe que l'« identité », il lui est préférable, mais ne fournit aucune garantie contre les difficultés qui en découlent. Il tire son sens à la fois du répertoire discursif et de la psychanalyse, mais sans s'y limiter. [...] Dans le langage ordinaire, l'identification se construit sur la reconnaissance de caractéristiques ou d'une origine commune avec une autre personne, avec un groupe – ou avec un idéal –, et sur l'aboutissement naturel de la solidarité et de l'allégeance établies sur ce fondement. S'éloignant de cette définition « naturaliste », l'approche discursive considère l'identification comme une construction, un processus jamais achevé, toujours « en cours ».⁷

Cette définition du processus d'identification se prête bien à la position complexe de Basquiat au sein des institutions du monde de l'art de New York. Basquiat en tentant d'éviter les catégorisations au maximum a perpétuellement reconstruit son identité selon son entourage. Travaillant principalement dans la ville de New York, l'artiste avait accès à bon nombre de sources culturelles distinctes. Cette ville incarne non seulement l'accessibilité au rêve américain, mais elle représente, lors des années 1980, l'interculturalité des métropoles qui fait maintenant partie de l'intégrité de la majorité des plus grandes villes du monde. Cette mixité culturelle et ethnique est au

6 Homi Bhabha, « Le tiers-espace », entretien avec Jonathan Rutherford, *Multitudes*, Automne 2006, p. 99.

7 Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des identités culturelles*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, p. 269.

cœur des fondations de New York qui accueillit au cours de son histoire de nombreux groupes distincts tels les Irlandais vers 1848 et les Allemands de la Seconde Guerre. Cette identité hybride de la ville colle avec celle de Basquiat, métis passant de la bourgeoisie au quartier *underground* de la métropole pour ensuite atteindre le statut de célébrité.

L'identité s'avère souvent construite à partir de caractéristiques biologiques tels le sexe, la couleur de peau et autres marqueurs corporels. Ces caractéristiques visibles deviennent des marqueurs qui facilitent l'identification à certaines catégories ou groupes ethniques et nous informent de notre assimilation au sein de ce groupe ou de notre distanciation. Comme nous l'avons vu au chapitre premier, des préjugés ont déterminé certaines caractéristiques afin de distinguer des courants artistiques et, par exemple, de faire de l'Afrique un style ou un courant plutôt que simplement une zone géographique. Ce procédé d'identification subsiste toujours dans la culture populaire à partir de préjugés fondés sur des caractéristiques biologiques ou des positions géographiques. Des écrivains comme Kwame Appiah et Louis Henris Gates remarquent ce processus dans l'ouvrage *Identities* :

Racial identities, like those along the dimensions of gender and sexuality, are defined in a peculiarly corporeal way : one's identity as an African American is rooted in one's embodiment as a black body. The signifiante of the body here may sometimes be as profound as it is in our gendered identities, as men as women, gay, straight, bisexual. And it is not surprising that important events occur in the landscape of identity when race and gender compete for and combine in a single body.⁸

Les caractéristiques biologiques comme la couleur de la peau permettent une distinction et une création de groupes par ethnicité. Cette distinction engendre des

8 Kwame Anthony Appiah et Henris Louis Gates jr., « Introduction », dans Kwame Anthony Appiah et Henris Louis Gates jr. (sous la dir.), *Identities*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, p. 3-4.

constructions de stéréotypes généralisant un groupe ethnique utilisé d'une part par des individus extérieurs, mais qui aussi se réitère parfois à travers ce même groupe, ce qui a pour effet de renforcer les préjugés que l'on veut au départ dénoncer. Les marqueurs culturels biologiques comme la couleur de peau apparaissent tels des moteurs d'identification, mais ces identités sont souvent forgées à partir de la normativité et des standards véhiculés. À partir des recherches de Melville Herskovits, Walter Benn Michaels écrit à ce propos :

For Herskovits, however (and here *The Myth of the Negro Past* is consistent with "The Negro's Americanism"), racial identity plays no role in the constitution of cultural identity ; his "analysis is consistently held to the plane of learned behavior, so that whatever role innate endowment may play, it is not permitted to confuse the issues of the research " [...]. Thus were Countée Cullen identified the African heritage genealogically, finding it in the body's "black blood," Herskovits saw the distinctive "Africanisms" of the body as "cultural" rather than "biological": his research assistant, Zora Neale Hurston, he noted, was "more White than Negro in her ancestry" but her "motor behavior" was "typically Negro."⁹

Les recherches de Herskovits, quoiqu'anciennes, démontrent que l'identité culturelle n'est pas liée à la « race », mais un jeu bien plus complexe de construction à partir de la culture qui nous entoure et qui nous touche d'une façon ou d'une autre. La construction identitaire se pense selon une multitude de références et non seulement selon une appartenance biologique. C'est un processus en constante transformation qui est fondé davantage sur la culture plutôt que la « race » ou le genre. L'identité individuelle ou celle de groupe se définit par différents processus de croisements avec ce qu'on perçoit comme la « différence » et engendre diverses modifications. Cette hybridité trouve des formes multiples qui se partagent à travers les déplacements, les adaptations et les appropriations culturelles. Ces formes d'hybridités se transposent

9 Walter Benn Michaels, « Race into Culture : A Critical Genealogy of Cultural Identity », dans *Ibid.*, p. 54.

dans le travail d'artistes contemporains sous l'aspect d'objets visuels qui incarnent le concept de traduction de Bhabha au sens large. Ainsi, l'institution du monde de l'art permet plusieurs négociations et traductions qui engendrent parfois des partages entre deux cultures distinctes préconisant les relations entre le monde occidental universaliste et l'« Autre ».

3.2 Mémoire / Histoire

Un tel devenir n'en reste pas moins ancré dans une histoire, dans une continuité d'une vie, qui plonge chacun dans son passé, même le plus lointain, dans le souvenir de ses ancêtres et de ses antécédents, qui font apparaître une généalogie qu'on peut interpréter comme la genèse de *soi*, mais dont la mémoire ou l'anamnèse plus ou moins trouble ou trouée, grevée d'oublis de fantasme, de désirs inavoués et d'incurables traumatismes, nous fait bientôt découvrir qu'on y est un *autre* aussi, tout autant inconnu et imprévisible dans ce qu'on fut ou aurait été que dans ce qu'on sera ou pourrait être.¹⁰

Cette mémoire qui nous trompe permet de faire de notre propre histoire et de notre propre identité un processus fantasmatique manipulable et transformable comme nous l'explique à sa façon Pierre Ouellet. Cette mémoire sélectionne des souvenirs plutôt que d'autres et romance les faits selon notre position et notre implication sentimentale par rapport à ce souvenir. L'Histoire construite autour de la mémoire venant de différentes sources ayant chacun leur propre subjectivité est ainsi teintée de ces fantasmes et de ces distorsions de la même façon que l'est une fiction. C'est ce que constate Eunice Lipton dans le catalogue de *The Decade Show* :

Memory is a funny thing. So is History. Despite the claim each makes to certainty – and authenticity – one wouldn't want to count on either for anything but temporary satisfaction on the one hand and biased

10 Pierre Ouellet, « Préface », dans *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 11.

speculation on the other. Good will and conscientiousness aside, each one of us remembers what we need to in order to move along in the circuit that suits us best at particular moments in our lives. Similarly, every so-called objective history encodes the stories its culture requires to continue reproducing itself.¹¹

Cette façon de concevoir l'histoire permet d'en voir les failles et de la revoir sous un œil plus sceptique pour y analyser les diverses subjectivités. Quand il s'agit de l'histoire de nos ancêtres qui forge notre propre identité culturelle, il est difficile de ne pas laisser sa propre subjectivité et ses fantasmes (positifs ou négatifs) prendre part à l'interprétation de cette histoire. Les faits réels sont enfouis dans le passé et des parcelles de ces faits sont perceptibles à travers une subjectivité, de celui ou celle qui les raconte et donc toujours contestables.

L'Histoire, discipline profondément occidentale, devient (d'une certaine façon) une mémoire collective. Sans être nécessairement celle d'un universalisme occidental, l'Histoire peut être racontée selon différents points de vue par différents groupes ou collectivités et ainsi couvrir des idéologies ou des cultures distinctes. C'est ainsi que la subjectivité peut transparaître à travers cette Histoire qui se veut objective. Régine Robin écrit sur la mémoire collective :

La mémoire collective est composée de l'ensemble des éléments qui permettent la gestion du passé dans le présent. Elle a la double fonction d'adapter le passé d'un groupe à ses besoins présents et d'assurer sa pérennité ainsi que sa cohésion sociale. La mémoire est toujours affaire du « présent » et non pas du « passé » : c'est la conjoncture qui commande.¹²

11 Eunice Lipton, « Here Today, Gone Tomorrow : Some Plots for a Dismantling », dans *The Decade Show*, 1990, p. 19.

12 Régine Robin, « Entre histoire et mémoire. Le passé à l'âge de la " connexion généralisée " », dans *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 327.

On peut croire que l'Histoire est construite à partir des besoins du moment présent et constamment réévaluée. Les diverses identités se trouvent à renaître à travers ces différentes reconstructions et ainsi mettre la lumière sur les nombreuses inégalités camouflées par les différentes subjectivités rapportant les faits. Cette réévaluation permet de nouvelles identités basées sur des caractéristiques rassembleuses véhiculant parfois une fierté, mais aussi parfois une honte de faire partie d'un certain groupe. Le cas des Africains Américains est probablement celui qui a été le plus médiatisé. Depuis des décennies, ils reformulent leur histoire et leur identité selon de nouveaux critères. Les diverses tensions dues à l'esclavage aux États-Unis ont influencé le processus identitaire africain américain de façon à assimiler des croyances fondamentalement occidentales, mais aussi à en rejeter ce qui avait pour effet à la fois une distinction et une inclusion à l'ensemble de la communauté américaine. C'est dans cette optique que le travail de Basquiat s'inscrit. À travers une subjectivité particulière de sa position de bourgeois new-yorkais, Basquiat revoit l'histoire africaine américaine en utilisant le système institutionnalisé de l'art. En empruntant une iconographie venant de la peinture occidentale, comme certains symboles religieux par exemple, il s'investit dans la reformulation de l'histoire africaine américaine en l'inscrivant dans la culture dite universaliste qu'est celle des occidentaux. Cette révision historique telle que proposée par Basquiat attire notre attention sur des faits, mais surtout sur des héros africains américains qui devraient faire partie de cette histoire dite « universelle ». Par les motifs de la couronne et de l'auréole, il donne des titres de noblesse principalement occidentaux afin de donner une visibilité à l'histoire africaine américaine.

Elvan Zabunyan remarque, dans son ouvrage *Black is a Color*, comment l'emploi d'icônes se retrouve de façon récurrente dans le travail des artistes africains américains :

La volonté de répondre à la réalité culturelle afro-américaine par des moyens artistiques engage Gary Simmons, mais également Fred Wilson ou Danny Tisdale dans un processus créatif où la relation à l'histoire passe nécessairement par la représentation d'icônes – souvent issues de la culture populaire. Ce processus, apparenté à la recherche sociologique et à l'archive démontre que même les pratiques artistiques les plus contemporaines doivent être lues dans leur relation à l'histoire afro-américaine passée. Ce n'est pas un hasard si Danny Tisdale a créé cette fiction futuriste pour considérer le présent. L'histoire se comprend mieux dans sa réactualisation.¹³

La reprise d'icônes est monnaie courante dans le travail de Basquiat. Que ce soit par l'utilisation d'icônes tirées du livre d'Henri Dreyfuss, de la culture populaire ou de l'histoire de l'art, Basquiat réinterprète et réutilise à sa guise les différentes icônes qu'il peut retrouver dans son environnement. Il réactualise ainsi l'histoire africaine américaine en conférant un statut de « saint » ou de « roi » à des athlètes qui ont su transgresser la ségrégation et les inégalités aux États-Unis. Ses héros trouvent ainsi une place au panthéon occidental que sont les musées aux côtés de représentations des saints de la chrétienté et des portraits de rois européens.

13 Elvan Zabunyan, *Black is a Color*, Paris, Éditions Dis Voir, 2004, p. 242.

3.3 Racialité

Aussi, quand nous parlons, en cette étude, de contribution des races humaines à la civilisation, ne voulons-nous pas dire que les apports culturels de l'Asie ou de l'Europe, de l'Afrique ou de l'Amérique tire une quelconque originalité du fait que ces continents sont, en gros, peuplés par des habitants de souches raciales différentes. Si cette originalité existe – et la chose n'est pas douteuse – elle tient à des circonstances géographiques, historiques et sociologiques, non à des aptitudes distinctes liées à la constitution anatomique ou physiologique des noirs, des jaunes ou des blancs.¹⁴

Ces lignes écrites par Claude Lévi-Strauss en 1952 démontrent que, déjà à l'époque, le domaine de l'anthropologie critique la façon dont était présentée généralement la « race » et la catégorisation des peuples mondiaux. Cette théorie fondée sur la ou les différences liées à la « race », bien qu'elle ait été critiquée maintes fois dans l'histoire, reste un mythe qui persiste dans les idéologies populaires. Malgré des efforts constants des intellectuels à travers le monde, provenant principalement de disciplines comme la sociologie et l'anthropologie, le constat d'Henris Louis Gates Jr., en 1988, est tout de même négatif :

Scores of people are killed every day in the name of differences ascribed only to race. This slaughter demands the gesture in wich the contributors to this volume [post-structuralist critics] are collectively engaged : to deconstruct [...] the ideas of difference inscribed in the trope of race, to explicate knowledge inherent in popular and academic unsages of “ race ”.¹⁵

Gates concentrant ses études sur la culture africaine américaine s'inquiète, ici, de l'usage du mythe de la « race » et fait un appel afin que l'on déconstruise ce mythe qui persiste. On retrouve une multitude de recherches sur le sujet du mythe de la

14 Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris, Éditions Gonthier, 1981, p. 11.

15 Henry Louis Gates, Jr., « Writting “ Race ” and the Difference It Makes », dans Henry Louis Gates Jr. (sous la dir.), « *Race* », *Writing, and Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1988, p. 6.

« race » durant les décennies séparant Henry Louis Gates Jr. d'aujourd'hui. Je vais me concentrer sur les écrits de Marc Augé et d'Elsa Dorlin à travers des travaux récents.

S'appuyant sur les recherches de Colette Guillaumin, Elsa Dorlin va dans la même direction que Lévy-Strauss et Gates en tentant de démystifier la « différence » sur laquelle reposent les théories de la « race » et sa catégorisation instaurée selon une hiérarchie de pouvoir construite à partir de mythes biologiques :

Colette Guillaumin définit le « sexe » et la « race » comme des « signifiants », au sens où ils sont des *phénomènes sémantiques*. Son objectif est de montrer que le sexe est comparable à la « race » : il n'a aucune existence biologique. Le « sexe », tout comme la « race », peut être défini non pas en tant que catégorie ou groupe naturel, mais plutôt comme une marque biologisée qui signale et stigmatise une « catégorie altérée ». « Le caractère apparent (ou cru tel), y compris l'accent, la langue, la gestuelle, etc., se saisit comme biologique. N'importe quel type de différence physique peut être privilégié pour autant qu'il peut donner un support physique à une désignation sociale. Les caractères choisis comme blasons de la désignation raciale ne sont qu'une infime partie des discriminations de ce type possibles. *Une différence physique réelle n'existe que pour autant qu'elle est ainsi désignée, en tant que signifiant, par une culture quelconque.* Ces signifiants varient d'une culture à l'autre. Cette différence se manifeste donc comme pur signifiant, porteur des catégorisations et des valeurs d'une société. »¹⁶

Dans le cas des Africains Américains, la couleur de peau a été un marqueur déterminant et facilement exploitable par les esclavagistes américains. La peau noire fut la caractéristique majeure qui a aidé à maintenir une hiérarchie dans un pays construit par l'immigration. Cette catégorisation à partir de caractéristiques apparentes permet de distinguer plusieurs groupes et de les façonner de façon

16 Elsa Dorlin, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte / Poche, 2009, p. 11. L'ouvrage auquel se réfère Elsa Dorlin est : Colette Guillaumin, *L'idéologie raciste*, Paris, Gallimard, 2002, p. 96-97.

généralisée. Marc Augé explique cette généralisation comme venant de la « différence » afin de se distancier, mais que cette généralisation peut aussi venir de l'intérieur et être utilisée afin de se regrouper :

L'ethnographie coloniale évoque facilement *le Dogon, le Bambara, le Hottentot*, mais on sait que les stéréotypes du racisme ordinaire ou sophistiqué recourent facilement à ce procédé stylistique pour évoquer les tares supposées *du Juif, de l'Arabe ou du Noir*. Du point de vue qui nous intéresse, nous retiendrons que c'est l'ensemble indifférencié constitué par les règles de la vie sociale, les institutions qui la mettent en œuvre, les représentations et les récits dont elles sont l'objet, et les pratiques conséquentes qui définit alors la culture – une culture supposée assez prégnante pour commander les comportements de chacun – parce qu'elle est l'équivalent d'une nature. Le racisme, épousant cette même perspective, peut faire du groupe qu'il stigmatise l'équivalent d'une espèce animale : dans le groupe stigmatisé, l'un vaut l'autre : « Ils sont tous les mêmes. » Mais cet argument peut être pris au mot par ceux qu'il visait et donner lieu à des affirmations et des revendications qui en sont l'exacte réplique : nous les Juifs, les Bretons, les Arabes, nous les jeunes, les femmes, les mecs, pensons que ceci ou cela et nous le pensons en tant que Juifs, Bretons, etc.¹⁷

Dans le même ordre d'idée, Elsa Dorlin retrace des théories sur la « race » dans les écrits de François Bernier, philosophe et écrivain français du XVI^e siècle. Dorlin constate comment la séparation des humains en quatre ou cinq « races » établit une hiérarchie de pouvoir afin de faire de l'homme blanc l'idéal de l'évolution. Elle poursuit :

Autrement dit, le terme de « race » se présente pour la première fois comme une détermination endogène, un principe de discrimination qui transcende les familles, mais aussi les frontières politiques et culturelles de la terre, rendue nécessaire en raison de l'intensification des migrations.¹⁸

17 Marc Augé, « Culture et déplacement », dans Yves Michaud (sous la dir.), *L'Art et la Culture*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, p. 63.

18 Elsa Dorlin, 2009, p. 210-211.

La formule des « races » tente de maintenir la suprématie de l'homme blanc instaurée en Europe par peur des cultures étrangères. Cette peur voit le jour avec les premiers croisements culturels provenant des premières colonies et des premières vagues de migration. Dorlin démontre que cette formule est construite à partir de la naturalisation des « races » chez Bernier et permet de justifier ces catégories :

[Bernier] passe ainsi à un système de marques prétendument naturelles, évidentes, existant à la fois indépendamment et antérieurement à celui qui les appréhende. En d'autres termes, il naturalise la « race ». Selon lui, il existe différentes espèces ou races d'hommes sur terre, en raison d'une cause interne qui produit des physionomies aux caractéristiques esthétiques et physiques distinctes. Prise en ce sens, la « race » est comprise comme l'effet du tempérament, du « naturel », et non celui du climat : on ne change pas de « race », en changeant de latitude.¹⁹

Le constat de Dorlin sur la catégorisation non seulement des « races », mais aussi des « sexes » démontre une hiérarchisation qui distribue le pouvoir par discrimination et ainsi justifie l'esclavage et la traite humaine :

L'histoire du concept de tempérament, le fait qu'il ait effectivement produit et maintenu la différenciation sexuelle des corps et leur hiérarchisation l'ont transformé en outil idéal au moment de l'intensification de la colonisation et de la traite négrière. Idéal, car il renferme l'idée d'un principe endogène de différenciation et de discrimination articulé aux catégories du sain et du malsain. En ce sens le tempérament peut être défini comme un schème, comme une notion-outil, il fournit la règle d'application des catégories politico-historiques que sont le sexe et la race. Autrement dit, à l'âge classique, le tempérament a non seulement permis de conceptualiser le sexe et la race, mais il a également permis de définir à qui s'appliquaient en priorité ces catégories : les femmes, les Indiens, les esclaves... Il s'agit

¹⁹ *Ibid.*, p. 215.

donc d'un schème cognitif et discursif qui participe d'un dispositif de pouvoir. La fabrication d'un tempérament de race sur le modèle d'un tempérament de sexe sert non seulement l'idéologie esclavagiste qui se développe au cœur des Lumières européennes, mais aussi un rapport de force éminemment violent, une domination plantocratique précaire, à l'œuvre dans les colonies françaises.²⁰

Ces catégories que sont celles des « races » et des « sexes » persistent à travers la culture populaire, possiblement, dans le but de maintenir cette hiérarchie de pouvoir tel qu'expliqué par Dorlin. Cette hiérarchie permet à l'homme blanc d'être en position de force par rapport à l'Autre et c'est cet avantage qui se maintient, malgré la déconstruction des mythes.

Comme Colette Guillaumin le décrit dans la citation tirée de l'ouvrage d'Elsa Dorlin, précédemment, des « caractères apparents » comme la langue et la couleur de peau permettaient une catégorisation définie grâce aux différents marqueurs culturels. Les différentes formes de métissage qui se créent dans les grandes métropoles du monde d'aujourd'hui brouillent les frontières au profit des zones grises culturelles et de la marginalité, ce qui occasionne des sentiments d'appartenance profitables à la mixité d'une de ces grandes villes comme New York. Cette mixité a souvent eu pour effet de créer des identités moins hermétiques que ce que les normes et les conventions proposent en général. Elle permet une plus grande ouverture à la *différence* et de former un groupe plus vaste qui intègre les différentes identités, c'est-à-dire l'humanité.

20 *Ibid.*, p. 230.

3.4 Le métissage, la créolité et l'hybridité

J'ai insisté sur les origines mixtes de Basquiat tout au long de ce mémoire, afin de réfléchir sur l'« africanité » auquel est rattaché son travail²¹. Dans un pays comme les États-Unis qui prône l'« interculturalisme » et qui a été construit autour de l'immigration, les variations du métissage sont multiples. Comme nous l'avons vu, dès l'arrivée de Noirs en Amérique, on retrouve déjà des couples mixtes entre Noir et Caucasien. On retrouve donc un métissage dit « génétique » dans la communauté africaine américaine. Une étude de la Penn State University retrace un héritage ancestral de 20% européen et de 5% autochtones à travers l'entièreté de la population africaine américaine. Les métissages peuvent servir de résistance au racisme et à la hiérarchisation des « races ». Elsa Dorlin démontre ce phénomène de résistance à partir de l'exemple des Caraïbes noirs. Ce métissage biologique se trouve à démanteler le système hiérarchique implanté par les colons qui servait à favoriser l'esclavage :

Pour les tenants du système esclavagiste eux-mêmes, les Caraïbes noirs brouillent et rendent inutilisables les catégorisations raciales et les hiérarchies qu'elles induisent entre les différentes populations présentes : indigène, colonisatrice, servile. Le mélange des peuples rend obsolètes les traits caractéristiques de telle ou telle race et, par conséquent, bouleverse l'organisation sociale. En invalidant les catégories anthropologiques, il permet de résister au système social qu'elles sous-tendent. Les Caraïbes noirs incarnent une faille, ils défont ce que les colons ont institué pour assurer la pérennité de l'organisation plantocratique : la race.²²

Le thème du métissage culturel ou biologique fait partie du travail de Basquiat, mais aussi de l'histoire africaine américaine. On peut comparer ce qu'Elsa Dorlin constate dans les rapports entre le métissage et la hiérarchisation dans les Caraïbes à la façon

21 On doit comprendre que j'utilise le métissage biologique de Basquiat en opposition à la pensée d'une « pureté des races » en évitant une quelconque forme d'essentialisme.

22 *Ibid.*, p. 282.

de travailler de Jean-Michel Basquiat pour contrer la catégorisation du monde de l'art. Son évasion constante des catégories auxquelles il est souvent rattaché démontre sa volonté de rester insaisissable. Cette résistance prend aussi place dans les portraits à l'étude. Les boxeurs représentés par Basquiat sont tous reliés d'une façon ou d'une autre au métissage. Des boxeurs comme Joe Louis, Ray Robinson et Muhammad Ali portent des traces laissées par le métissage qu'on perçoit à partir de la couleur de leur peau. Jack Johnson est lié au thème du métissage plutôt par ses relations amoureuses avec des femmes blanches, ce qui l'a amené d'ailleurs en justice. Le métissage a été longtemps vu comme dégradant par la population occidentale et se trouve comparé à l'engendrement de bâtard chez les animaux. Dans l'introduction de Jean-Paul Sartre provenant de l'ouvrage *Les damnés de la terre* écrit par Franz Fanon, on trouve une définition négative du métissage d'un point de vue culturel plus que biologique. Thomas McEvelley résume ce passage ainsi :

Jean-Paul Sartre a écrit sur les premiers membres d'une culture conquise à adopter les manières des conquérants. Il les voit essentiellement comme des êtres perdus, qui ont vendu leur âme et celle de leurs compagnons et qui, en conséquence, sont devenus vides, sans âme, ni une chose ni une autre. Ils ont totalement trahi leur projet d'identité. Mais un tel sentiment semble supposer l'intégrité de l'individu colonisé avant que l'apport colonial ait affecté sa vie et, par là, sa personnalité. Ce semble un mythe édénique volontariste de la pureté culturelle que les humains auraient pu être un jour psychologiquement et socialement purs, et que c'est le mélange des cultures qui détruit cette intégrité et crée des monstres.²³

Cette vision qui se voulait dénonciatrice du colonialisme dévoile une définition du métissage culturel comme une « monstruosité ». Pourtant en remontant l'arbre généalogique mondial, on se rend rapidement compte que nos origines se sont mélangées depuis des siècles. L'Europe a subi bon nombre d'échanges culturels tout

²³ Thomas McEvelley, *L'identité culturelle en crise. Art et différences à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, p. 80.

au long de son existence, ce que Sartre semble nier. Que ce soit un échange avec la culture anglaise ou encore l'inspiration venant de cultures étrangères du Moyen-Orient sur l'art français, les exemples sont nombreux et diversifiés. Marc Augé écrit d'ailleurs dans son texte *Culture et déplacement* :

L'anthropologie a souvent dû le reconnaître : les mythes d'autochtonie sont des mythes, justement; les hommes ne sont pas nés de la terre qu'ils occupent, leurs cultures non plus. Les groupes humains se sont heurtés à d'autres, se sont déplacés, ont fait des alliances et des guerres, ont connu des victoires et des défaites, ont échangé des mots, des objets, des techniques, des esclaves, des prisonniers, des femmes et des dieux : la culture a besoin de l'histoire, c'est-à-dire des autres.²⁴

Le cas de Basquiat est particulièrement fort pour représenter les croisements culturels, car non seulement il emprunte à plusieurs cultures des sources diverses, mais sa propre position de métis d'origine haïtienne et portoricaine vivant à New York présente une mixité culturelle variée. On ressent son attirance pour la cohabitation des cultures comme dans le tableau *Boxer Rebellion* présenté plus haut dans lequel des traces de calligraphie chinoise, japonaise et espagnole sont superposées. Dans une métropole où les rencontres et les croisements entre diverses cultures sont multiples et fréquents, Basquiat nous donne à partager à travers ses œuvres l'ensemble de ses propres expériences culturelles et sociales.

Ce rassemblement d'icônes fait l'éloge du partage entre les cultures qu'on peut lier au courant de la « créolité » qui a été populaire dans le domaine de la littérature. Leonhard Emmerling nous invite à faire ce rapprochement dans la conclusion de son ouvrage sur Basquiat :

²⁴ Marc Augé, 2002, p. 61.

Le terme « créole » est tout à fait propre à faire sortir Basquiat de l'étroit corset néo-expressionniste et à le libérer de l'étiquette d'authenticité et de naturel. Comprendre son art comme une réaction aux influences multiples auxquelles il fut exposé et, sur cette base, le mettre en dialogue avec les courants postmodernes est plus fécond que de l'isoler comme « le seul artiste noir à avoir laissé une trace mémorable dans l'histoire de l'art », notamment dans la mesure où ce type d'appréciation tend à reproduire le racisme latent et l'ignorance d'une historiographie centrée sur l'Europe et l'Amérique.²⁵

Ce courant surtout littéraire voit le jour après la Deuxième Guerre mondiale en opposition aux valeurs véhiculées par le mouvement de la « négritude » et des écrivains comme Césaire. Les « créolistes » reprochaient aux écrivains de la négritude d'être trop accrochés aux anciennes traditions africaines. Avec l'arrivée des idées « multiculturalistes », les créolistes tentent de faire la promotion des échanges culturels et d'en faire même une forme idéale.²⁶ Ainsi, ils ont rapidement été associés à une nouvelle forme d'essentialisme. Selon Laurier Turgeon, afin d'éviter ce piège essentialiste, les créolistes ont voulu faire de la créolité un processus en constante transformation :

Pour éviter de faire de la créolité un nouvel essentialisme, les créolistes proposent de le considérer comme un processus culturel, comme une « créolisation », sans début ni fin, continuellement en mouvement et donc en devenir.²⁷

Cette « créolisation » s'apparente à la vision de l'identification d'Homi Bhabha. L'idée d'une identité comme un processus en constant changement, auquel j'ai fait allusion dans la partie *Identité et identification* de ce chapitre, permet des ajustements en rapport au concept d'identité culturelle. Les *Cultural Studies* proposent le terme

25 Leonhard Emmerling, *Jean-Michel Basquiat 1960-1988*, Paris, Taschen, 2003, p. 90.

26 Laurier Turgeon, « Les mots pour dire les métissages : Jeux et enjeux d'un lexique », dans *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, p. 391.

27 *Ibid.*

« hybridation » pour nommer ce processus d'identité culturelle plutôt que le terme « créolisation » :

Contrairement à Fanon, qui voit une division fondamentale entre noirs et blancs, colonisés et colonisateurs, Bhabha insiste sur l'importance de l'imitation, de l'art du colonisé à mimer le colonisateur tout en conservant son identité d'origine. Loin d'être le signe d'une acculturation, l'imitation est dangereuse pour le maître car elle permet au colonisé de bénéficier d'une double vision des choses, d'investir deux lieux en même temps et de devenir un intermédiaire incontournable. De cette duplicité naît un espace hybride, un « entre-lieu » où de nouvelles pratiques culturelles émergent.²⁸

Selon Turgeon, on doit comprendre que métissage culturel, créolisation et hybridation tendent vers la même direction et sont presque synonymes à quelques nuances près.²⁹ À notre époque, on doit comprendre ces concepts comme des processus de croisements culturels qui s'accroissent avec les voyages toujours plus accessibles et des outils de communication comme Internet.

Basquiat utilise le système de l'art occidental afin de diffuser sa « culture personnelle » (terme emprunté à Marc Augé) et de le rendre accessible à un large public. Ses œuvres ont à certains égards pour objectif de rassembler des cultures qui se côtoient peu afin de donner une place égalitaire à cet ensemble culturel au sein du milieu de l'art occidental. À l'aide de ses connaissances et sa vision personnelle, il tente de faire du monde de l'art un lieu de communication entre les cultures de façon assez littérale en faisant cohabiter des symboles culturels de provenances différentes dans un mélange hétérogène. On peut comparer cette hybridité culturelle utilisée par Basquiat comme une forme de « tiers-espace » théorisé par Homi Bhabha. Bhabha voit ce lieu comme une plaque tournante qui permet des échanges complexes

²⁸ *Ibid.*, p. 392-393.

²⁹ *Ibid.*, p. 393.

permettant de réévaluer l'histoire :

Mais, selon moi, si l'hybridité est importante, ce n'est pas qu'elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait; l'hybridité est plutôt pour moi le " tiers-espace " qui rend possible l'émergence d'autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d'autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun.³⁰

Selon Bhabha, cette hybridité passe forcément par la traduction, concept introduit lors du premier chapitre, dans le but de définir une culture à partir de codes provenant d'une autre principalement de l'Occident. Le cas de Basquiat incarne typiquement l'appropriation de codes iconographiques. Il démontre à l'aide de codes occidentaux la notoriété qu'il juge méritée par ces athlètes. Cette iconographie lui servant de traduction fait partie de sa culture personnelle étant lui-même un grand amateur des canons occidentaux.

3.5 La culture individuelle : nouvelle culture globale?

Comme je l'ai présenté au cours du premier chapitre, Basquiat se trouve dans une position de médiateur partageant et échangeant à partir de différents points d'intérêts communs avec différentes sphères socio-culturelles. Comme le remarque Alison Pearlman, dans son ouvrage portant principalement sur Jean-Michel Basquiat et Keith Haring, ces deux artistes sont capables d'attirer une foule hétérogène en s'appropriant certains symboles tirés d'univers disparates :

30 Homi Bhabha, 2006, p. 99.

Like pioneers uncovering unexplored territory, nearly every writer has divulged a new facet of each artist's œuvre. Collectively, these more recent analysis demonstrates not only the wide range of Basquiat's and Haring's cultural sources but also the variety of the artist's cultural allegiances. As a whole, these essays give the impression that both artists were capable of speaking to the interests of many different, and sometimes opposed, audiences.³¹

Cette façon de procéder prônant un certain éclectisme typique des années 1980 apportait du nouveau à la peinture, mais surtout ignorait des barrières entre les classes sociales. On trouve en art contemporain cet éclectisme de sources et de citations distinctes et abondantes sur l'identification et les différents rapports entre les cultures. Les nombreux croisements culturels d'aujourd'hui permettent une vision plus ouverte sur la situation spécifique et particulière de chacun, mais complexifient du même coup les rapports à l'identification culturelle. La globalisation contemporaine présente une panoplie de nouvelles négociations et de traductions dont le travail de Basquiat ne montre que la pointe de l'iceberg. En restant dans le monde de l'art, l'exemple du travail de Yinka Shonibare peut imager les nouvelles complexités de la globalisation. Cet artiste utilise principalement le tissu « wax » considéré comme traditionnellement africain, mais qui est plutôt d'origine indonésienne. De plus, ce tissu a été industrialisé par les colonisateurs hollandais. Shonibare utilise un wax produit en Angleterre afin de remettre en question l'« authenticité » de ce tissu dont la symbolique culturelle a déjà subi plusieurs déplacements et transformations. Shonibare fabrique avec ce tissu des robes typiquement anglaises jumelant ainsi des symboles d'identités culturelles. Son travail incarne de cette façon non seulement une globalisation culturelle, mais aussi économique en démontrant le parcours du wax. On retrouve de multiples reformulations des identités dans la production de bon nombre d'artistes contemporains et ainsi une exploration des nouvelles formes de croisements entre les différents groupes culturels et sociaux. La déconstruction des frontières entre

31 Alison Pearlman, *Unpackaging Art of the 1980s*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, p. 70.

chaque groupe, précédemment considéré comme homogène (que ce soit social, culturel ou ethnique) crée des variantes identitaires plus complexes rapprochant ainsi les divers pôles socioculturels.

Avant de m'avancer plus loin sur le sujet, je vais faire un retour sur des concepts culturels énoncés par Marc Augé où il propose trois tensions dans la culture soit entre collectivité et individu, entre intérieur et extérieur et entre passé et présent. Je vais me concentrer uniquement sur la tension entre collectivité et individu afin de mieux exprimer la situation contemporaine de la culture individuelle. L'auteur présente la culture collective ou anthropologique comme défailante au sens où elle ne prend pas compte des individualités et a tendance à généraliser un groupe par un élément partagé :

La première tension oppose le sens anthropologique de la culture à un sens plus spécialisé et plus individualisé. Nous parlons assez fréquemment (trop peut-être) de la culture européenne, ou française ou bretonne, comme d'une totalité dont participe chacun de ceux qui la composent. Les anthropologues (notamment ceux qui furent appelés les culturalistes) sont responsables de cette acception dans la mesure où ils ont souvent été sensibles à la totalité sémantique qui leur semblait constituer l'ensemble des aspects géographiques, architecturaux, économiques, sociaux, politiques, religieux d'un même groupe humain. Chaque membre du groupe est alors défini d'abord par ce qu'il partage avec les autres membres du même groupe.³²

Marc Augé poursuit alors sur l'idée de la culture individuelle, ce qui permet d'évaluer des croisements culturels moins communs aux groupes, mais qui n'en sont pas moins fondateurs de l'identité culturelle. Augé explique donc cette culture individuelle à travers les connaissances de chacun :

³² Marc Augé, 2002, p. 60.

Seulement, dans le même temps, usant du même terme, nous considérons qu'il y a des individus plus cultivés que les autres, et par exemple des Anglais qui ont lu Cervantès et des Russes qui ont lu Shakespeare. La culture individuelle n'est donc pas la culture au sens anthropologique, la culture partagée : elle n'est pas la simple expression du terroir, du territoire et de l'histoire locale. Elle en excède les frontières et hiérarchise les individus.³³

L'auteur développe ensuite sur une hiérarchisation sociale à partir de la richesse des connaissances culturelles des individus, ce qui crée une élite de la culture. La culture individuelle fait ainsi partie de la hiérarchisation des classes³⁴. Augé démontre une forme de neutralité anthropologique de l'élite de la culture comme ayant accès à toutes les cultures d'une façon (si je peux me permettre) désintéressée, ce qui facilite les échanges culturels :

À l'opposé de ce vertige culturaliste se situe une conception de la culture comme essentiellement individuelle (il y a des individus cultivés, plus ou moins cultivés, et d'autres qui ne le sont pas). La culture des individus cultivés n'est pas une culture anthropologique (partagée par un groupe plus ou moins identifié à un territoire); c'est une culture de l'élite qui transcende les frontières nationales et permet d'exprimer à l'occasion des complicités de classe ou de caste [...]. Toujours est-il que, en sens inverse, face à la culture des élites individualistes et dans le regard de ces élites, la culture partagée, la culture au sens anthropologique, prend la forme d'un folklore, d'une tradition, attachante au demeurant, mais socialement connotée – c'est la culture des gens sans culture.³⁵

Cette culture individuelle de « l'élitisme individuel » me semble représentative de la diversité des quêtes identitaires culturelles contemporaines principalement dans la sphère du monde de l'art. Les artistes à travers leurs productions partagent leurs

³³ *Ibid.*

³⁴ Ce qui ne veut pas dire que l'élite de la culture soit réservée aux hautes classes de la société, mais bien qu'il est plus aisé de se cultiver dans cette sphère sociale qui prône davantage un enrichissement culturel.

³⁵ *Ibid.*, p. 63-64.

parcours et différents déplacements par des appropriations culturelles variées pour ainsi construire une culture personnelle mixte. Dans le cas de Basquiat, on retrouve beaucoup d'éléments distincts qui font de son identité culturelle un processus difficilement catégorisable. À partir des références et des symboles de son bagage de connaissances qui forge son identité individuelle, Basquiat ne s'en tient pas à la représentation du corps comme seul signifiant identitaire. C'est avec son travail et ses connaissances que Basquiat réussit le mieux à se définir et à résister à la catégorisation.

Marc Augé conclut en laissant opérer cette tension entre culture individuelle et culture anthropologique, sans réelle solution, mais sur un constat qui semble collé à la globalisation internationale du présent. Ce constat représente surtout la position du milieu artistique contemporain, lieu où les individualités sont soulignées et représentent plusieurs groupes marginalisés et les différents rapports avec la normativité³⁶. Les catégories en histoire de l'art prennent souvent la forme de tentatives de rassemblement par régions géographiques ou par certaines caractéristiques préconstruites. Ces rassemblements s'incarnent à travers des expositions de groupe où l'on retrouve exclusivement des œuvres d'artistes noirs ou d'artistes femmes par exemple, ce qui opère une forme d'exclusion, malgré les bonnes intentions.

Pour revenir à la culture individuelle, Marc Augé démontre un certain scepticisme par rapport à cette tension entre culture individuelle et collective :

Entre le repliement sur soi et la dispersion incontrôlée, nul n'est évidemment tenu de choisir. Il n'y a pas, au sens strict, de culture

36 Ces groupes sont principalement étudiés à partir de théories intersectionnelles. On pense aux problèmes plus précis de groupe comme les femmes musulmanes, les noirs homosexuels ou les transgenres.

individuelle; toute culture est une culture d'emprunt : il faut l'acquérir. Elle est le résultat d'une sorte de négociation. La culture, par définition, implique le rapport à autrui : le rapport à l'histoire, à l'entourage, à la société et au monde. On peut dire de la culture ce que l'on peut dire de toute identité, individuelle ou collective : elle se construit à l'épreuve des autres. Pas de culture sans emprunt; l'élitisme individuel devient donc contradictoire s'il est poussé à l'extrême. Mais il n'y a pas de culture nature non plus : pas de culture par simple imprégnation, pas de culture empreinte...³⁷

Cette tension laisse une liberté à l'identité culturelle en montrant toutefois les contradictions qu'on peut y retrouver. La globalisation d'aujourd'hui est un processus qui facilite les échanges, voir parfois les oblige, ce qui crée de nouvelles identités culturelles et qui rend floues et désuètes certaines frontières culturelles. La culture individuelle parce qu'elle met l'accent davantage sur des particularités présente une alternative à la catégorisation culturelle en ayant toutefois ses propres défauts. À l'avenir peut-être n'y aura-t-il plus de distinction entre culture individuelle et anthropologique? C'est ce qu'Augé propose comme nouvelle utopie :

La réflexion sur l'avenir de la culture débouche ainsi sur une utopie : la culture, en droit, sera demain, après-demain, plus tard, la culture de tous et de chacun. La distinction entre culture individuelle et culture anthropologique s'effacera du jour où n'importe quel individu, comme beaucoup d'intellectuels ou d'artistes d'aujourd'hui, pourra considérer qu'il porte en lui son propre patrimoine culturel, mais qu'il peut le mesurer et l'enrichir au contact d'autres individus n'importe où dans le monde.³⁸

La globalisation en cours qui se voit entre autres comme une uniformisation de la façon de vivre internationale où chacun peut consommer des produits de mêmes marques partout dans le monde est principalement fondée sur une vision capitaliste américaine. On ne peut s'empêcher de voir cette globalisation comme américaine et

³⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

³⁸ *Ibid.*, p. 69.

anglophone. Nous devons nous demander si cette globalisation, normalisation de l'anglais et de la culture américaine, n'est pas due à la domination de cette structure plutôt que de la voir comme celle qui « fonctionne » le mieux ou qui est la « meilleure » comme l'énonce Lévi-Strauss en remarquant les débuts de la globalisation en 1952 :

Il est possible, dira-t-on, sur le plan d'une logique abstraite, que chaque culture soit incapable de porter un jugement vrai sur une autre, puisqu'une culture ne peut s'évader d'elle-même et que son appréciation reste, par conséquent, prisonnière d'un relativisme sans appel. Mais regardez autour de vous; soyez attentif à ce qui se passe dans le monde depuis un siècle, et toutes vos spéculations s'effondreront. Loin de rester enfermées en elle-même, toutes les civilisations reconnaissent, l'une après l'autre, la supériorité de l'une d'entre elles, qui est la civilisation occidentale. Ne voyons-nous pas le monde entier lui emprunter progressivement ses techniques, son genre de vie, ses distractions et jusqu'à ses vêtements?³⁹

Quoique cette citation soit désuète, elle présente tout de même ce que semble nous faire croire cette globalisation et ses principaux moteurs économiques qui prennent de l'expansion année après année sans trouver d'opposition suffisamment forte pour contrecarrer cette domination. Cette globalisation à l'américaine est contestée par plusieurs, dont Stuart Hall qui tente d'en faire un avènement imposé par l'Occident :

Comme le postcolonial, la mondialisation contemporaine est à la fois nouvelle et contradictoire. Ses circuits économiques, financiers et culturels sont dirigés par l'Occident et dominés par les États-Unis. Idéologiquement, il est gouverné par le néolibéralisme mondial, qui devient rapidement le sens commun de notre époque. Sa tendance culturelle dominante est l'homogénéisation. Ce n'est toutefois pas la seule. Il exerce aussi des effets extensifs de différenciation, dans et entre les différentes sociétés. Dans cette perspective, la mondialisation n'est pas un processus naturel et inévitable, dont les impératifs, comme

39 Claude Lévi-Strauss, *Race et Histoire*, Paris, Éditions Gonthier, 1981, p. 51.

ceux du Destin, ne pourraient pas être contestés, infléchis, et auxquels il faudrait simplement se soumettre.⁴⁰

Ce système surtout économique et capitaliste qui s'implante partout sur la planète semble de plus en plus incontournable. Cette globalisation économique et les nouvelles technologies de communication semblent nous diriger vers cette américanisation. Bien qu'elle soit la principale cause de perte de traditions ou d'anciennes coutumes, elle facilite néanmoins les échanges et crée de nouvelles négociations qui permettent une culture individuelle plus vaste. L'internationalisation de la langue anglaise qui permet de communiquer avec une vaste population partout à travers le monde est un exemple de ce que produit cette globalisation.

Dans un contexte plus restreint que sont les lieux d'exposition du monde de l'art, on trouve une certaine globalisation qui permet entre autres des échanges constructifs entre différentes zones géographiques. L'histoire de l'art a servi principalement l'« Occident » jusqu'à tout récemment, les autres continents et cultures ont su se trouver une place au sein de l'institution à l'aide de négociations et de traductions avec la culture occidentale. Cette ouverture a occasionné des contradictions et des problèmes de « folklorisme » et de domination culturelle comme je l'ai démontré brièvement durant la partie sur le postmodernisme au premier chapitre. J'ai aussi présenté la position de Nicolas Bourriaud sur la condamnation de l'institution artistique pour sa structure occidentale. Bourriaud voit en cette institution un endroit favorisant les différents croisements qui s'opèrent à partir de traductions. Dans ces lieux, différentes identités peuvent se côtoyer et raconter, à l'aide des médiums contemporains, les déplacements et négociations formant le bagage culturel unique de l'artiste. Bourriaud critique principalement la façon dont on expose le travail et l'identité à travers le postcolonialisme :

40 Stuart Hall, 2008, p. 381.

Chacun se voit ainsi localisé, immatriculé, cloué à son lieu d'énonciation, enfermé dans la tradition dont il serait issu. « D'où parles-tu? », demande la critique, comme si l'être humain se tenait toujours dans un lieu et un seul, et ne disposait que d'un seul ton de voix et d'une seule langue pour s'exprimer. C'est là l'angle mort de la théorie postcoloniale appliquée à l'art, qui conçoit l'individu comme définitivement assigné à ses racines locales, ethniques ou culturelles. Elle fait ainsi le jeu du pouvoir. Car ce que désire profondément celui-ci, ce sont des sujets qui énoncent eux-mêmes leur identité, facilitant ainsi leur classification statistique. Et ce que souhaite le marché de l'art, c'est de pouvoir disposer de catégories simples et d'images reconnaissables afin de mieux distribuer ses produits.⁴¹

Les lieux d'exposition d'aujourd'hui, quoique profondément occidentaux, permettent des échanges multiples entre des cultures, mais surtout entre des individus. On retrouve en art contemporain ce partage élitiste que Marc Augé définit à travers la culture individuelle et son enrichissement⁴². Cette vision d'un avenir où les échanges se trouveront davantage entre les cultures individuelles plutôt qu'entre les cultures anthropologiques se perçoit à travers cette vitrine qu'est le monde de l'art. Nicolas Bourriaud tente de repenser les concepts identitaires postcoloniaux afin de les mettre à jour avec la globalisation présente et les nouveaux problèmes identitaires qui y sont rattachés :

Plutôt que d'opposer une racine fixe à une autre, une « origine » mythifiée à un « sol » intégrateur et uniformisateur, ne serait-il pas plus judicieux d'en appeler à d'autres catégories de pensée, que nous suggère d'ailleurs un imaginaire mondial en pleine mutation? Cent soixante-quinze millions d'individus vivant sur la planète en un exil plus ou moins volontaire, du nomadisme professionnel, une circulation sans précédent des biens et services, la constitution d'entités politiques transnationales : cette situation inédite ne pourrait-elle donner lieu à une nouvelle manière de concevoir ce qu'est une identité culturelle?⁴³

41 Nicolas Bourriaud, *Radicant*, Paris, Denoël, 2009, p. 38.

42 Marc Augé, 2002, p. 63-64.

43 Bourriaud, 2009, p. 22-23.

C'est à partir de cette réflexion que Bourriaud propose une nouvelle façon d'analyser ou de percevoir l'identité culturelle contemporaine. Il propose une vision différente de celle du postcolonialisme en voyant l'artiste contemporain comme « radicanant », c'est-à-dire qui plante ses racines à plusieurs endroits ou à un endroit différent plutôt que de rester fixe et se restreindre uniquement à ses racines d'origine :

Être radicanant : mettre en scène, mettre en route ses racines dans des contextes et des formats hétérogènes; leur dénier la vertu de définir complètement notre identité; traduire les idées, transcoder les images, transplanter les comportements, échanger plutôt qu'imposer. Et si la culture du XXI^e siècle s'inventait avec ces œuvres qui se donnent pour projet d'effacer leur origine au profit d'une multitude d'enracinements simultanés ou successifs?⁴⁴

Cet adjectif tiré du monde botanique, choisi pour le concept de « racine » souvent utilisé comme image de l'origine ethnique d'une personne, permet une vision beaucoup moins fixe de la culture et de quitter cette idée d'identité liée à une région géographique. De cette façon, la tradition incarne davantage une influence extérieure à sa propre identité plutôt que l'idée d'une culture provenant de la génétique. Ce concept amené par Bourriaud est quelque peu lié à celui de culture individuelle expliquée par Marc Augé précédemment. Malgré une réévaluation considérable des notions d'identité, ce « radicanant » proposé comme un concept théorique par Bourriaud reste efficace dans la sphère étroite qu'est le monde de l'art où la singularité est valorisée. Bourriaud parle de l'identification comme d'un jeu d'emprunts plutôt que d'identité « authentique », ce qui se rapproche des concepts d'identification amorcés par Judith Butler sur le genre énoncé au début de ce chapitre :

[I]l nous est difficile de fonder notre identité sur un sol stable, manque qui nous incite à adhérer à une communauté pourvoyeuse d'identités, ou à l'inverse à errer dans l'espace désincarné. Dans ce monde de

44 *Ibid.*, p. 23-24.

l'inauthenticité, quadrillé par l'ingénierie domestique des images et les caméras de contrôle, standardisé par l'industrie mondiale de l'imaginaire, les signes circulent davantage que les forces qui les informent : nous ne pouvons qu'évoluer dans les cultures sans nous identifier à elles, créer de la singularité sans nous immerger, surfer sur les formes sans les pénétrer.⁴⁵

Cette vision de l'identité ou de l'identification laisse peut-être un vertige par cette liberté de choix qu'elle occasionne à travers non seulement l'étude des identités, mais aussi sur sa propre identité. Mais cette même liberté permet un jeu de construction identitaire voguant entre les catégories préconçues. La culture vue sous cet angle devient un jeu d'emprunts qui se matérialise à travers la production de nombreux artistes contemporains. Bourriaud voit cette vitrine qu'est l'art contemporain comme un laboratoire identitaire :

L'art contemporain fournit de nouveaux modèles à cet individu en perpétuel réenracinement, car il constitue un laboratoire des identités : ainsi les artistes d'aujourd'hui expriment moins la tradition dont ils sont issus que le parcours qu'ils accomplissent entre celles-ci et les divers contextes qu'ils traversent, en réalisant des actes de *traduction*.⁴⁶

Bourriaud présente cette nouvelle ère de traductions et de croisements comme une nouvelle modernité qui permettrait une forme d'échange globalisée. À travers ce lieu de partages qu'est le monde de l'art contemporain, la notion d'authenticité s'effacerait pour laisser place à la « traduction » ce que Bourriaud nomme l'« altermoderne » :

[L]'altermoderne s'annonce comme une modernité traductrice, à l'opposé du récit moderne du XX^e siècle dont le « progressisme » parlait la langue abstraite de l'occident colonial. Et cette constante

45 *Ibid.*, p. 47.

46 *Ibid.*, p. 58-59.

élaboration d'agencements permettant à des éléments disparates de fonctionner ensemble, constitue à la fois son moteur et son contenu. Cette opération qui transforme chaque artiste, chaque auteur, en un traducteur de soi-même, implique que l'on accepte que nulle parole ne porte le sceau d'une quelconque « authenticité » : nous entrons dans l'ère du sous-titrage universel, du *dubbing* généralisé. Une ère qui valorise les liens que tissent les textes et les images, les parcours inventés par les artistes au sein d'un paysage multiculturel, les passages qu'ils aménagent entre les formats d'expression et de communication.⁴⁷

Ce concept d'« altermodernité » est en quelque sorte une suite logique à la vision de l'effacement de la culture anthropologique apportée par Marc Augé pour laisser place aux croisements entre les cultures individuelles. Se débarrassant ainsi des généralités et du concept de groupe culturel, les historiens de l'art doivent s'attarder davantage à des éléments plus concrets sur la pratique artistique, comme l'esthétique relationnelle par exemple, plutôt que de mettre l'accent sur des catégories géographiques, ethniques ou de genres dans des expositions de groupes. Les rassemblements d'artistes par groupe culturel, généré ou social ont tendance à être perçus comme la définition de ce groupe : « voici ce qu'est l'art de telle ou telle culture et de tel ou tel groupe ethnique, social, etc. ». Je cherche à faire la promotion d'une mixité qui éviterait un racisme profond qu'on retrouve en faisant ce genre de rassemblement et ainsi éviter les étiquettes simplistes associées au « folklorisme » et à la tradition de l'« authenticité » et de l'« exotisme ».

En dernier lieu, j'aimerais joindre à cette alternative les théories déjà en marche de l'« intersectionnalité ». Originaire du mouvement *Black Feminism*, l'intersectionnalité s'intéresse aux différentes identités complexes qui se trouvent à l'intersection de catégories bien définies. Sirma Bilge présente cette théorie transdisciplinaire ainsi :

47 *Ibid.*, p. 48-49.

Elle réfute le cloisonnement et la hiérarchisation des grands axes de la différenciation sociale que sont les catégories de sexe/genre, classe, race, ethnicité, âge, handicap et orientation sexuelle. L'approche intersectionnelle va au-delà d'une simple reconnaissance de la multiplicité des systèmes d'oppression opérant à partir de ces catégories et postule leur interaction dans la production et la reproduction des inégalités sociales [...].⁴⁸

Cette perspective pourrait être bénéfique pour la suite d'une recherche sur une identité complexe comme celle de Basquiat. Quoique les propositions de Nicolas Bourriaud me semblent propices à la théorisation des nouvelles formes de métissage auxquels je rattache Basquiat, les théories intersectionnelles pourraient faire ressortir des problématiques sociales et collectives d'une identité métisse et pourraient même se jumeler avec les concepts de Bourriaud. Sirma Bilge propose, en ce sens, de voir l'intersectionnalité comme un « méta-principe » :

[J]'insisterai sur l'importance de ne pas stabiliser l'intersectionnalité dans une direction programmatique. [...] [L]'ambiguïté d'une théorie favorise le travail de synthèse, alors que son côté inachevé incite les chercheurs à la tester dans de nouveaux champs d'application. Face à la grande diversité de ses usages dans différents domaines d'études et sous différentes influences théoriques, il serait pertinent de traiter à cet égard l'intersectionnalité comme méta-principe devant être ajusté et complété en fonction des champs d'études et des visées de la recherche, et d'en accepter les mises en application plurielles.⁴⁹

Dans le contexte de ce mémoire, l'intersectionnalité ne trouve qu'une place mineure, mais mes tentatives interdisciplinaires se veulent inscrites de façon à se joindre à ce type de théories. Je me suis intéressé au cas particulier de Jean-Michel Basquiat et à sa situation ce qui s'articule autour de l'individualité. La figure d'exception a été au cœur de cette recherche que ce soit celle du domaine du culte de la célébrité ou de la

48 Sirma Bilge, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », dans *Diogène*, 2009, n° 225, p. 70.

49 *Ibid.*, p. 85.

culture individuelle. Quoique le sujet de la collectivité ait été mentionné, il l'a été de façon à retracer un possible processus identitaire et d'en justifier les choix de Basquiat à travers sa production. L'intersectionnalité pourrait servir à des problématiques d'ordre collective.

3.6 Conclusion

Afin de conclure cette analyse de portraits autour du thème du métissage, ce dernier chapitre est construit à partir de concepts portant sur l'identification et ses principaux moteurs. Après avoir survolé le concept de la performativité de Judith Butler tiré de son ouvrage *Ces corps qui comptent*, j'ai tenté de définir selon plusieurs auteurs, tels Homi Bhabha et Stuart Hall, le processus d'identification. Quoique Butler se penche sur la question des sexes dans son ouvrage *Ces corps qui comptent*, sa position sur la performativité et son rapport au corps déconstruit l'idée d'une identité associée à des normes stigmatisées à la physionomie. À partir de la déconstruction de Butler et de la définition du processus identitaire par Bhabha et par Hall, je me suis penché brièvement sur le passé historique du métissage et son impact sur l'identité culturelle. Je suis, ensuite, revenu sur le concept du mythe de la « race », avancé au premier chapitre, en me basant sur les écrits d'Elsa Dorlin afin de comprendre la catégorisation et ses fonctionnalités dans un système de hiérarchisation. Toujours à partir des recherches de Dorlin, j'ai démontré comment le métissage pouvait être utilisé afin de résister à cette hiérarchie raciale. La partie consacrée au métissage et à ses différentes variantes a servi à expliquer les premiers fondements d'une identité mixte et ainsi à comprendre comment ces différentes variantes ont su reformuler l'identité raciale et rendre désuète une hiérarchie des « races ». J'ai apporté dans ce chapitre une alternative à la façon de percevoir le processus d'identification. En me basant sur la tension entre culture collective et culture individuelle de Marc Augé, j'ai proposé les concepts contemporains de

« radicanant » et d'« altermoderne » théorisés par Nicolas Bourriaud afin de repenser l'identité culturelle liée au sol et de réviser la perception de l'identification à travers l'art contemporain. J'ai finalement conclu sur une ouverture en expliquant brièvement le concept d'« intersectionnalité » proposé par Sirma Bilge qui pourrait être bénéfique afin de poursuivre cette recherche sur l'identité métisse. Ce chapitre consacré surtout à l'institution du monde de l'art et à la représentation de la culture délaie le corpus à l'étude dans le but de permettre une meilleure vue d'ensemble sur les complexités des identités culturelles d'artistes comme Jean-Michel Basquiat à notre époque de globalisation.

CONCLUSION

Le monde de l'art actuel, de façon globale, permet aux différentes formes d'identité de se définir à partir de médiums visuels ou du moins propose un lieu où peut s'articuler une multitude d'idées et de positions. Malgré des fondements principalement « occidentalisés », le lieu d'exposition occasionne des dialogues entre diverses identités par la voix de pratiques artistiques, ce qui favorise la circulation de diverses façons de voir le monde et de certains croisements culturels. L'expression de ces positions identitaires (que ce soit de genres, d'ethnicités, de cultures, etc.) remet en question des valeurs normatives véhiculées. Le travail de plusieurs artistes contemporains demande une réévaluation des rapports de pouvoir hiérarchique et la catégorisation au sein même du monde de l'art. On constate trop souvent des regroupements par nationalité ou ethnicité qui mettent l'accent sur des caractéristiques du travail artistique qui relève du cliché et qui stigmatise ces identités. Ne pas imposer une catégorisation rend plus souple les différentes définitions et répond davantage aux problèmes de la diversité des identités en marge des normes.

Dans le cadre de ce mémoire, je me suis intéressé à certaines œuvres de Jean-Michel Basquiat et aux indices d'un processus identitaire à même cinq portraits de boxeurs. Le premier chapitre se voulait une mise en contexte de la production de Basquiat et des diverses tensions raciales aux États-Unis avec un bref retour sur l'histoire africaine américaine. J'ai revu l'histoire et la culture africaines américaines afin de démontrer plusieurs croisements et métissages qui font partie intégrante de la construction identitaire de cette minorité aux États-Unis. Ce retour a permis de comprendre davantage le contexte des tensions et inégalités raciales duquel Basquiat a émergé et comment il en est devenu une figure instrumentalisée façonnée par le marché de l'art. Après avoir présenté quelques critiques de la catégorisation en

histoire de l'art, principalement sous des bannières géographiques et biologiques, j'ai développé sur l'étiquette de « premier peintre noir » et de la notion d'« authenticité » en art afin de faire sortir Basquiat de son propre mythe. Il a été nécessaire de s'attarder à la dualité de la position de Basquiat à travers les différentes tensions raciales et sociales dans le but de bien saisir l'instrumentalisation de Basquiat et sa résistance à la normalisation raciale. J'ai démontré sa position de médiateur entre des classes sociales bien distinctes qui ne se côtoient que rarement. Cette position a été présentée à partir de la notion de « traduction » élaborée par Homi Bhabha afin de comprendre le mécanisme de langage proposé par Basquiat à travers son œuvre. Ce rapprochement entre la traduction et le travail de Basquiat a permis d'illustrer les principaux croisements culturels construits à partir des symboles utilisés par l'artiste. Ainsi, j'ai démontré la façon typique de Basquiat de rapprocher les différents groupes avec lesquels il interagit. Le développement en rapport avec cette position de médiateur a permis de démythifier l'identité culturelle de Basquiat liée, durant les années 1980, à une certaine « africanité ». Les différentes appropriations provenant de thèmes américains retracés à travers l'œuvre de l'artiste ont servi à apporter des nuances à cette « africanité ». Des influences d'artistes américains et de peintres européens ont été proposées dans le but de démontrer que ses œuvres sont d'autant plus confectionnées à partir d'une perception américaine comme le remarque Elvan Zabunyan. Ainsi, j'ai tenté de démythifier la figure de Basquiat pour en faire ressortir les complexités de sa position de métis, non seulement biologique, mais principalement culturelle et sociale. J'ai donc constaté l'intersection à laquelle se trouve Basquiat où les tensions et croisements culturels prennent forme.

Dans le deuxième chapitre, j'ai analysé de façon plus précise, à l'aide des cinq portraits de boxeur, la façon de travailler de Basquiat déjà entamé au premier chapitre. J'ai d'abord présenté quelques détails sur le statut de l'artiste et de son mythe qui, depuis au moins Duchamp, est construit en partie par les artistes eux-

mêmes. Cette section appuyée des recherches de Nathalie Heinich sur la figure de Vincent Van Gogh a permis de mieux comprendre la thématique du mythe de l'artiste et de l'iconographie empuntée par Basquiat. Cette iconographie inspirée de la chrétienté participe à attribuer un statut mythique à ces boxeurs. À partir de ces reformulations, Basquiat tente de rendre hommage à ces personnages s'approchant du culte des martyrs religieux. Une analyse des dessins et des icônes qu'on retrouve dans les œuvres a permis de constater une forme d'idolâtrie à travers le portrait de ces boxeurs. J'ai fait un retour sur la carrière des athlètes représentés afin de donner une vue d'ensemble sur les intérêts de Basquiat et des différentes positions politiques de ces boxeurs et d'éclairer le lecteur sur une histoire qui possède peu de visibilité en histoire de l'art. J'ai brièvement fait quelques comparaisons entre la biographie de ces athlètes et celle de Basquiat pour en faire ressortir leurs positions de médiateur entre leur communauté et le monde riche des investisseurs et promoteurs sportifs¹ qui s'apparente à celle de Basquiat. Je consacre aussi une place à l'analyse des matériaux utilisés qui se justifie par leurs rapports aux différents croisements socioculturels qui sont illustrés dans ces œuvres. La notion d'« ancrage » de Roland Barthes et le rapport entre le dessin et l'écriture qu'on retrouve dans les œuvres à l'étude a permis de constater l'interdisciplinarité des œuvres et un croisement de différentes formes de langages comparable aux croisements culturels. Ce chapitre se conclut sur une proposition construite autour de la dépossession en rapport à l'idolâtrie et l'invisibilité des Noirs dans le monde de l'art à l'époque de Basquiat. J'articule ces idées à partir d'un texte sur l'idolâtrie en littérature française écrit par Jeanne-Marie Baude et des recherches de Nathalie Heinich sur la visibilité. Cette proposition a permis de constater les possibles liens entre la façon de représenter les boxeurs des corps vides par Basquiat et le vide identitaire. Ce vide que Baude exprime sous forme de « dépossession » a été analysé sans laisser de conclusion fixe. J'ai proposé

1 On peut penser par exemple à Joe Gould, agent de James Braddock, qui fit signer un contrat à Joe Louis l'obligeant à redonner 10% de ses futures bourses à Braddock. Il ne s'agit pas seulement de ceux qui ont profité des boxeurs mais de la cohabitation de classes sociales distinctes à travers la position de l'athlète.

quelques hypothèses sur les possibles motivations de Basquiat à représenter ainsi les boxeurs.

Finalement, dans un chapitre plus théorique, j'ai abordé plusieurs conceptions du processus d'identification sous forme de fiction à partir des notions de normativité et de performativité de Judith Butler afin de présenter l'identité comme construite par la réitération de normes. J'ai utilisé la performativité de Butler de façon à réévaluer l'idée d'une identité cloisonnée par des normes construites en rapport à l'apparence physique donc au sexe et à l'ethnicité. Dans le même ordre d'idée, j'ai poursuivi sur l'identification à partir des études de Stuart Hall et d'Homi Bhabha. Il a été principalement question de concevoir l'identification comme processus en constante mouvance plutôt que figé. L'identité vue sous cette perspective permet une construction plus souple et autonome qui décroisse les groupes normalisés. Ensuite, la formulation d'une identité culturelle a été sujet de développement par rapport à l'Histoire et aux différents moteurs subjectifs qui la construisent. Cette courte partie qui critique la construction de l'Histoire constate et prend en compte les subjectivités qui la façonnent. Elle a aussi permis d'expliquer la façon de procéder de Basquiat qui reformule cette Histoire en canonisant ses propres héros. Les différentes théorisations du métissage culturel ont été résumées afin d'en comprendre les nuances et les opérations qui découlent des relations de pouvoir entre dominants et dominés à partir, notamment, d'écrits d'Elsa Dorlin. Les articulations du métissage ont été décrites afin de mieux comprendre un système d'appropriations de croisements culturels dans un travail comme celui de Basquiat. Pour conclure, je tente d'amener une alternative à la théorisation des cultures et des identités dans le monde de l'art avec les concepts « altermoderne » et « radican » de Nicolas Bourriaud afin d'élargir notre perception de l'identité. C'est dans le même sens que je fais une brève introduction à l'intersectionnalité qui pourrait s'avérer profitable pour des recherches futures sur Basquiat et le thème du métissage. Comme nous l'avons vu au troisième

chapitre, l'individualisme tel qu'avancé par Marc Augé présente ses propres limites. La tension entre culture individuelle et culture collective s'intensifie et se complexifie de façon à rendre désuète la tâche de catégorisation anthropologique. L'intersectionnalité pourrait servir d'alternative à la catégorisation afin d'être plus spécifique dans l'évaluation des problèmes et des injustices vécus par les différentes marginalités. Il serait donc pertinent de revoir comment l'intersectionnalité pourrait alimenter un développement sur une lutte culturelle de dimension plus collective dans le travail d'artistes comme Jean-Michel Basquiat ou comment les revendications d'artistes des années 1980 ont évolué en rapport avec l'institution artistique jusqu'à aujourd'hui.

Bon nombre d'artistes contemporains s'intéressent à leurs identités en opposition aux normes établies. Ces artistes interrogent la normativité des sexes ou des ethnicités en se réappropriant des clichés ou stéréotypes attribués à des genres, des « races », des classes, etc. Les théories intersectionnelles pourraient permettre d'appréhender autrement ces identités complexes appartenant à la fois à plusieurs groupes en évitant les classifications. Ces identités se trouvent parfois mal comprises et prises au piège à travers la marginalisation de leurs revendications. Pour ne donner qu'un seul exemple, l'artiste Kent Monkman, autochtone homosexuel originaire de Winnipeg, rassemble dans ses tableaux des citations provenant des normes véhiculées principalement dans le monde de l'art afin d'en produire des œuvres humoristiques qui critiquent ces normes. Le travail de Monkman qui argumente une lutte distincte de celle de Basquiat présente néanmoins des similitudes qui pourraient être comparées. Le travail autour de citations, de réappropriations et de critiques historiques des deux artistes se rejoint à travers une lutte comparable contre la normativité.

La notoriété et le mythe de Basquiat ont fait de lui une figure populaire à laquelle sont rattachés non seulement les stéréotypes d'une certaine « africanité » mais aussi ceux de l'« artiste maudit » dû à sa mort prématurée. Sa résistance à adhérer à ces stéréotypes par le métissage culturel et la réappropriation a créé des ouvertures permettant à des identités culturelles marginales de s'exprimer. À sa façon, Basquiat a su démocratiser l'institution muséale en y attirant diverses classes sociales et ainsi s'approprier le monde de l'art pour en faire un lieu de luttes politiques.

FIGURES

Figure 1

Jean-Michel Basquiat, *Jack Johnson*, 1982.



Figure 2

Jean-Michel Basquiat, *St. Joe Louis Surrounded by Snakes*, 1982.

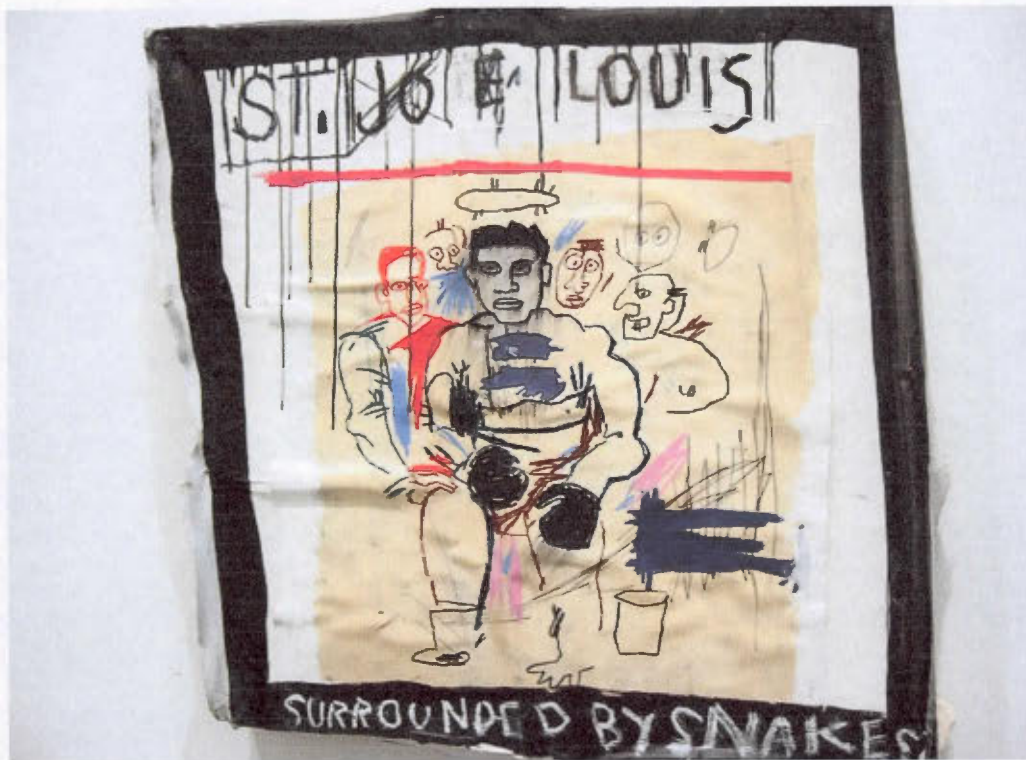


Figure 3

Jean-Michel Basquiat, *St. Joe Louis Surrounded by Snakes* (détail), 1982.



Figure 4

Jean-Michel Basquiat, *Jersey Joe Walcott*, 1982.



Figure 5

Jean-Michel Basquiat, *Untitled (Sugar Ray Robinson)*, 1982.



Figure 6

Jean-Michel Basquiat, *Cassius*, 1982.



Figure 7

Henry Ossawa Tanner, *The Banjo Lesson*, 1893.

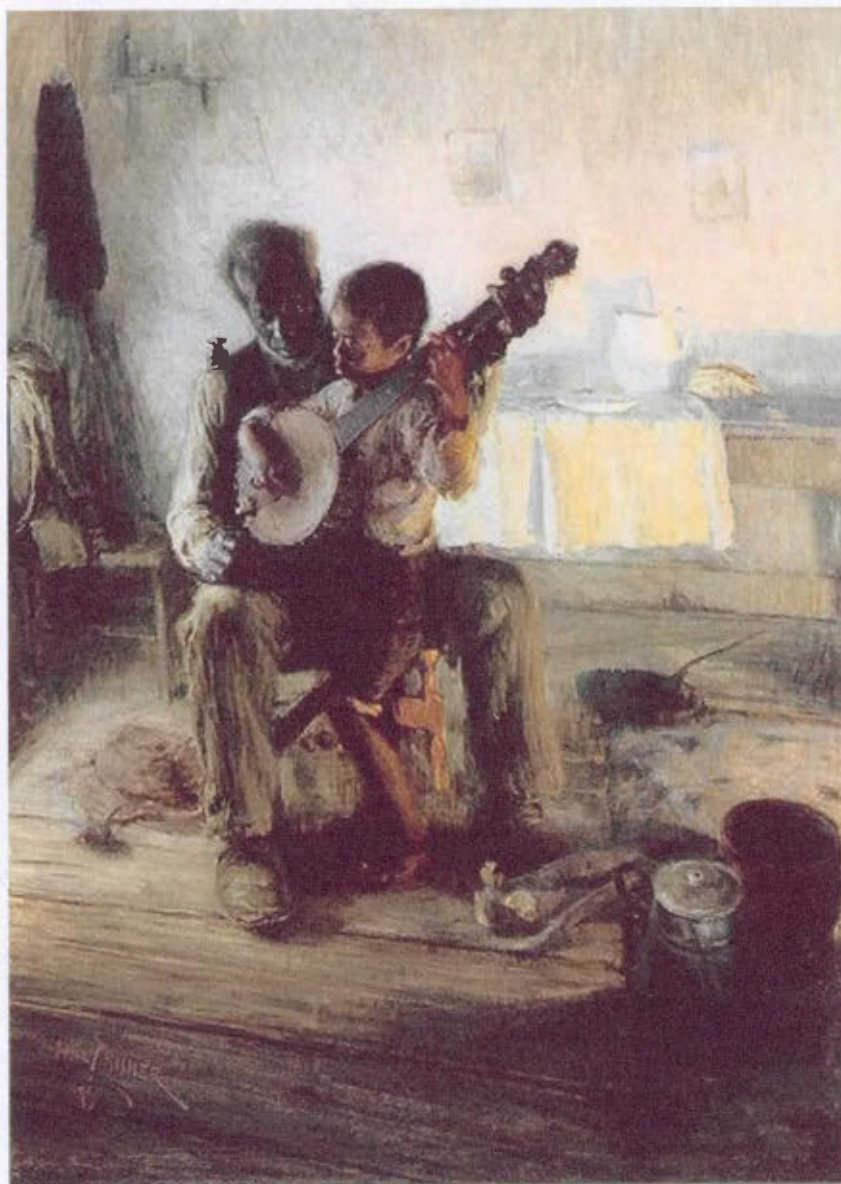


Figure 8

Jacob Lawrence, *The Shoemaker*, 1945.



Figure 9

Raymond Saunders, *Jack Johnson*, 1972.



Figure 10

Carl Fisher et George Lois, *The Passion of Muhammad Ali*, 1968.

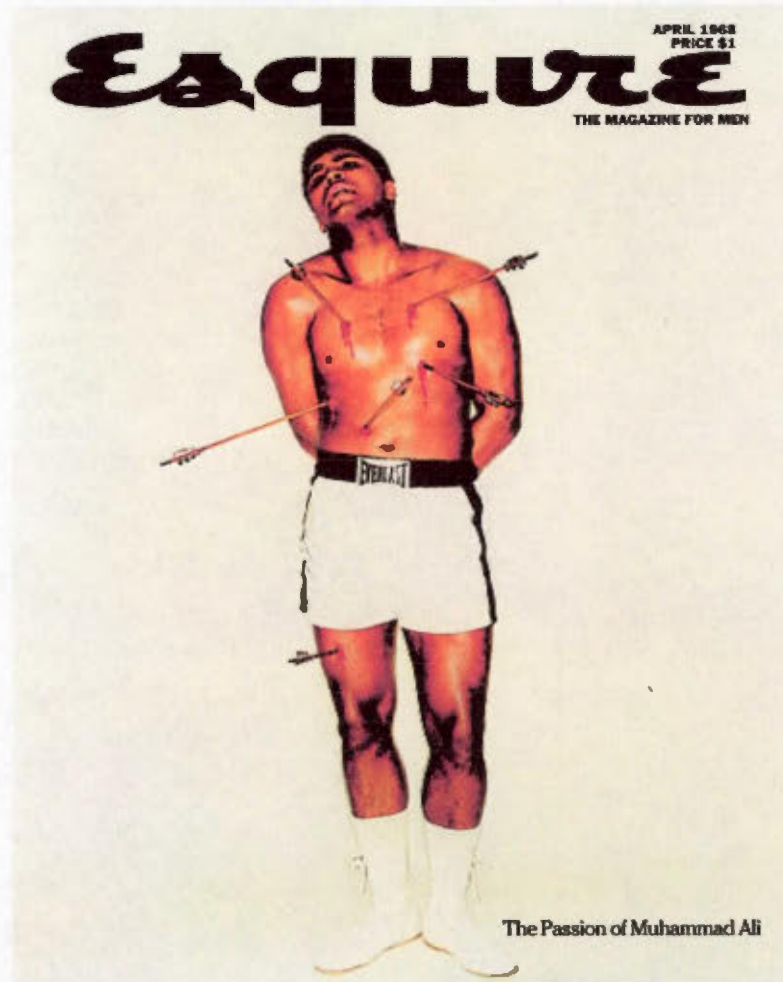


Figure 11

Larry Rivers, *I like Olympia in Black Face*, 1970.



Figure 12

Jean-Michel Basquiat, *Maid from Olympia*, 1982.



Figure 14

Jean-Michel Basquiat, *Cabeza*, 1982.



Figure 15

Jean-Michel Basquiat, *Riddle Me This, Batman*, 1987.



Figure 16

Lizzie Himmel, *Jean-Michel Basquiat*, 1985.



Figure 17

Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1982.



Figure 18

David Hammons, *Ear of Corn*, 1997.



Figure 19

Jean-Michel Basquiat, *Untitled (Skull)*, 1981.



Figure 20

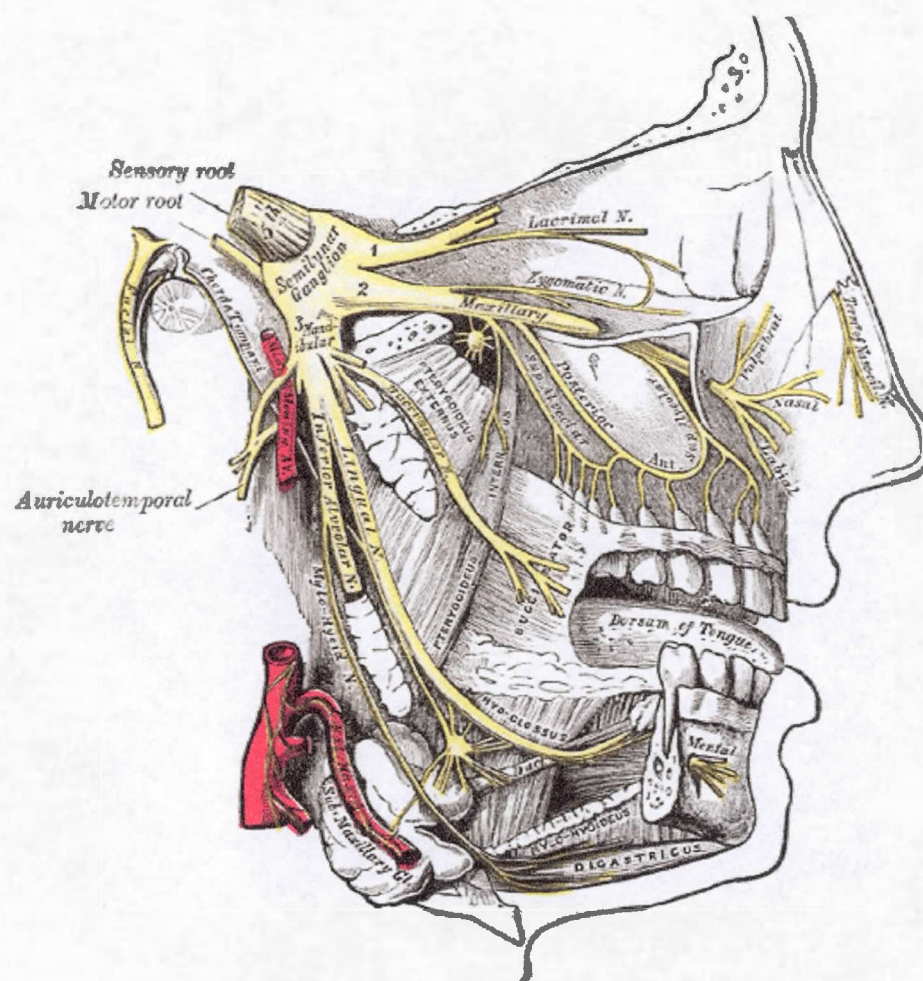
Henry Gray, *Fig. 778, 1918.*

Figure 21

Jean-Michel Basquiat, *Boy and Dog in a Johnnypump*, 1982.



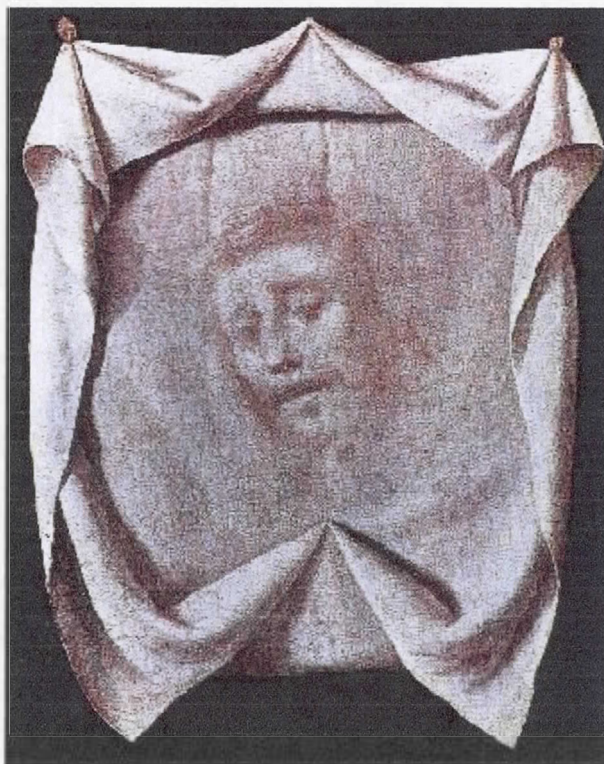
Figure 22

Jean-Michel Basquiat, *Tabac*, 1984.



Figure 23

Francisco de Zurbarán, *Le voile de Sainte Véronique*, 1635.



BIBLIOGRAPHIE

Jean-Michel Basquiat

ARMAND, Louis, *Jean-Michel Basquiat and the Art of (Dis)Empowerment*, Monash University, En ligne, 2000, < http://members.tripod.com/~louis_armand/jean-michel_basquiat.html >, Consulté le 17 septembre 2013.

BUCHHART, Dieter et Sam Keller, *Basquiat*, Catalogue d'exposition présentée à la Fondation Bayeler du 9 mai au 5 septembre 2010, Riehen / Basel, Hatje Cantz, 2010, 186 p.

CHALUMEAU, Jean-Luc, *Basquiat 1960-1988*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2003, 63 p.

CRAIGHEAD, Lynda (sous la dir.), *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*, Catalogue d'exposition présentée au New Museum of Contemporary Art du 12 mai au 19 août 1990, New York, New Museum of Contemporary Art, 1990, 364 p.

DAVIS, Tamra, *Jean-Michel Basquiat: The Radiant Child*, New York, DVD, 2010, 88 min.

EMMERLING, Leonhard, *Jean-Michel Basquiat, 1960-1988*, Paris, Taschen, 2003, 96 p.

ENRICI, Michel, *J.M. Basquiat*, Paris, La Différence, 1989, 160 p.

GELDZAHLER, Henry, « New Again : Jean-Michel Basquiat », *Interview Magazine*, En ligne, Janvier 1983, < <http://www.interviewmagazine.com/art/new-again-jean-michel-basquiat-#> >, Consulté le 12 octobre 2013.

HOBAN, Phoebe, *Basquiat: A quick killing in art*, New York, Penguin Books, 2004, 393 p.

KAWACHI, Taka, *King for a Decade: Jean-Michel Basquiat*, New York, Distributed Art Pub Inc., 1997, 170 p.

LAURENT, Thierry, *Fun, figuration libre, graffiti dans les années 1980*, Paris, Au même titre, 1999, 335 p.

MAILLOT, Élodie, *Jean-Michel Basquiat (1960-1988)*, France Culture, En ligne, 2013, 58 min. <<http://www.franceculture.fr/emission-une-vie-une-oeuvre-jean-michel-basquiat-1960-1988-2013-10-12>>, Consulté le 20 octobre 2013.

MARSHALL, Richard, *Jean-Michel Basquiat Compiled*, New York, Withney Museum of American Art, 1992, 272 p.

MAYER, Marc (sous la dir.), *Basquiat*, Catalogue d'exposition présentée au Brooklyn Museum of New York du 11 mars au 5 juin 2005, Trad. par Alice Boucher, Paris, Flammarion, 2005, 224 p.

PEARLMAN, Alison, *Unpackaging Art of the 1980s*, Chicago, University of Chicago Press, 2003, 230 p.

PIGUET, Philippe, « Le syncrétisme esthétique de Basquiat », dans *L'Œil*, juin 2010 n° 625, p. 38-42.

RICARD, René, « The Radiant Child », *Artforum Magazine*, Vol. 20 n° 4, décembre 1981, p. 35-43.

STERCKX, Pierre, « Tête couronnée », dans *Beaux Arts Magazine*, 2010, n° 316, p. 56.

Assises théoriques

AMSELLE, Jean-Loup, *Logiques métisses*, Paris, Éditions Payot, 1990, 257 p.

AMSELLE, Jean-Loup, « L'Afriche », dans SIMON, Njami (sous la dir.), *Africa Remix : L'art contemporain d'un continent*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2005, 224 p.

AMSELLE, Jean-Loup, *L'art de la friche*, Paris, Flammarion, 2005, 213 p.

APPIAH, Kwame Anthony et Henris Louis Gates jr. (sous la dir.), *Identities*, Chicago, The University of Chicago Press, 1995, 460 p.

AUGÉ, Marc, « Culture et déplacement », dans Yves Michaud (sous la dir.), *L'Art et la Culture*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002, 318 p.

BALIBAR, Étienne et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe. Les identités ambiguës*, Paris, La Découverte, 1997, 307 p.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, 272 p.

BARTHES, Roland, « Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 40-51.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus. Essai critique III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 282 p.

BHABHA, Homi, « Le tiers-espace », entretien avec Jonathan Rutherford, *Multitudes*, Automne 2006, p. 96-107.

BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 2007, 414 p.

BENJAMIN, Walter, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvre III*, Paris, Gallimard, 2000 (1939), p. 269-316.

BILGE, Sirma, « Théorisations féministes de l'intersectionnalité », dans *Diogène*, 2009, n° 225, p. 70-87.

BILGE, Sirma et Olivier Roy, « La discrimination intersectionnelle : la naissance et le développement d'un concept et les paradoxes de sa mise en application en droit antidiscriminatoire », dans *Canadian Journal of Law and Society*, 2010, Vol. 25 n° 1, p. 51-74.

BOIS, Yves Alain, « Modernisme et post-modernisme », *Encyclopaedia Universalis, Symposium « Les Enjeux »*, Paris, Encyclopaedia Universalis, p. 472-475.

BOURDIEU, Pierre, « Mais qui a créé les créateurs? », dans *Questions de sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 207-221.

BOURRIAUD, Nicolas, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Paris, Denoël, 2009, 168 p.

BOURRIAUD, Nicolas, *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Paris, Denoël, 2009, 217 p.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, 249 p.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *Raison et plaisir*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1994, p. 31-56.

COOMBES, Annie E., « Ethnography and the formation of national and cultural identities », dans *The Myth of Primitivism. Perspectives on Art*, Londres / New York, Routledge, 1991, p. 189-214.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, Éditions Gallimard, 1992, 209 p.

DE MAISON ROUGE, Isabelle, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Éditions Scala, 2004, 125 p.

DORLIN, Elsa, *La matrice de la race. Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, Paris, La Découverte / Poche, 2009, 306 p.

ECO, Umberto, *La structure absente*, Paris, Mercure de France, 1972, 447 p.

GATES, Henris Louis jr. (sous la dir.), « Race », *Writing and difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1985, 422 p.

HALL, Stuart, *Identités et cultures. Politiques des identités culturelles*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008, 411 p.

HEINICH, Nathalie, *La Gloire de Van Gogh*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991, 257 p.

HEINICH, Nathalie, « La pluralité des grandeurs », dans *L'épreuve de la grandeur. Prix littéraire et reconnaissance*, Paris, La Découverte, 1999, p. 247-271.

HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, 370 p.

HEINICH, Nathalie, « Le faux comme révélateur de l'authenticité », dans *De main de maître. L'artiste et le faux*, Paris, Hazan, 2009, p. 53-78.

HEINICH, Nathalie, *De la visibilité. Excellence et singularité en régime médiatique*, Paris, Gallimard, 2012, 593 p.

JIMENEZ, Marc, *Theodor W. Adorno. Art, idéologie et théorie de l'art*, Saint-Amand, Bussière, 1973, 318 p.

KRIS, Ernst et Otto Kurz, *La légende de l'artiste*, Paris, Éditions Allia, 2010, 154 p.

LACLAU, Ernesto, *Emancipation(s)*, Londres / New York, Verso, 2007, 124 p.

LALONDE, Joanne, « Mythographies Web: fabrications d'identités », dans *Archée*, En ligne, décembre 2003, < <http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=220> >, Consulté le 20 janvier 2013.

LEBENSZTEJN, Jean-Claude, « De la taxinomie en histoire de l'art », *Annexes – de l'œuvre d'art*, Bruxelles, La Part de l'œil, 1999, p. 13-68

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et Histoire*, Paris, Éditions Gonthier, 1981, 130 p.

LIPPARD, Lucy R., *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, New York, The New Press, 1990, 280 p.

MICHAUD, Éric, *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005, 171 p.

RIGONI, Isabelle, « Intersectionality and mediated cultural production in a globalized post-colonial world », *Ethnic and Racial Studies*, Mai 2012, Vol. 35, n° 5, p. 834-849.

SAÏD, Edward W., *L'Orientalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 2005, 578 p.

OUELLET, Pierre (sous la dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2003, 446 p.

WEIBEL, Peter et Andrea Buddensieg (sous la dir.), *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007, 254 p.

ZABUNYAN, Elvan, *Black is a color*, Paris, Éditions Dis Voir, 2004, 287 p.

Histoire africaine américaine

BACHARAN, Nicole, *Les Noirs américains. Des champs de coton à la Maison Blanche*, Paris, Éditions Perrin, 2010, 618 p.

BREITMAN, Georges, *Malcom X Speaks. Selected Speeches and Statements*, New York, Grove Weidenfeld, 1990, 226 p.

CARMICHAEL, Stokely, *Le Black Power. Pour une politique de la libération aux États-Unis*, Paris, Payot, 1968, 214 p.

- DOLLOT, Louis, *Le Liberia*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, 127 p.
- DOUGLASS, Frederick, *Mémoire d'un esclave américain*, Paris, François Maspero, 1980, 118 p.
- FANON, Franz, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, 242 p.
- FANON, Franz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, 190 p.
- FARMER, James, *Lay Bare the Heart. An autobiography of the Civil Rights Movement*, New York, Penguins Book, 1986, 370 p.
- FRANKLIN, John Hope et Alfred A. Moss Jr., *From Slavery to Freedom*, New York, McGraw-Hill, 1988, 710 p.
- GALLEN, David, *Malcom X As They Knew Him*, New York, Carroll & Graff, 1992, 319 p.
- MC EVILLEY, Thomas, *L'identité culturelle en crise. Art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1999, 150 p.
- MICHEL, Joël, *Le Lynchage aux États-Unis*, Paris, La Table Ronde, 2008, 348 p.
- MILLER, Keith D., *Voice of Deliverance. The Language of Martin Luther King, Jr., and Its Sources*, New York, The Free Press, Macmillan, 1992, 304 p.
- OGBAR, Jeffrey O. G., *Black Power: Radical politics and African American Identity*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2004, 258 p.
- POWELL, Richard J., *Black Art and Culture in the 20th Century*, Singapore, Thames and Hudson, 1997, 255 p.
- QUARLES, Benjamin, *The Negro in The Making of America*, New York, Macmillan, 1987, 414 p.
- SCHMIDT, Nelly, *Histoire du métissage*, Paris, Éditions de La Martinière, 2003, 223 p.
- STAMPP, Kenneth, *The Peculiar Institution*, New York, Random House, 1984, 464 p.
- THOMAS, Hugues, *La traite des Noirs, 1440-1870*, Paris, Robert Laffont, 2006, 1040 p.

ZINN, Howard, *Une histoire populaire des États-Unis. 1492 à nos jours*, Montréal, Lux, 2006, 811 p.

Boxe

ASHE, Arthur R., Jr, *A Hard Road ta Glory: The African American Athlete in Boxing*, New York, Amistad, 1988, 152 p.

DEMAS, Lane, « The Brown Bomber's Dark Day. Louis-Schmeling I and America's Black Heros », *Journal of Sport History*, Vol. 31 n° 3, 2004, p. 253-271.

GAST, Leon, *When We Were Kings*, New York, DVD, 1996, 89 min.

GILMORE, Tony-Al, *Bad Nigger: The National Impact of Jack Johnson*, Chicago, Associated Faculty Press, 1975, 162 p.

LEWOOD, Davis, *Joe Louis: A Bibliography of Articles, Books, Pamphlets, Records, and Archival Materials*, London, Greenwood Press, 1983, 232 p.

MORGAN, Denise C., « Jack Johnson. Reluctant Hero of the Black Community », *Akron Law Review*, New York, New York Law School Press, 1996, Vol. 32 n° 3, 26 p.

PILLON, Guillaume, « Champions noirs dans une Amérique blanche. La politisation de l'image raciale de Jack Johnson et Joe Louis », *Mémoire de maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2008, 162 p.

ROUX, Frédéric, *Alias Ali*, Paris, Gallimard, 2013, 651 p.

Contexte et autres

DE DUVE, Thierry, *Cousu de fils d'or. Beuys, Warhol, Klein, Duchamp*, Villeurbanne, Art Édition, 1990, 103 p.

DEKONINCK, Ralph et Myriam Wathee-Delmotte (sous la dir.), *L'idole dans l'imaginaire occidental*, Paris, L'Harmattan, 2005, 395 p.

DOLLOT, Louis, *Culture Individuelle et Culture de Masse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, 127 p.

HILLS, Patricia, *Modern Art in the USA. Issues and Controversies of the 20th Century*, Prentice-Hall Inc., New Jersey, 2001, 478 p.

MICHON, Pierre, « Les deux corps du roi », *Corps du roi*, Paris, Verdier, 2002, p. 13-17.

NACHTERGAEL, Magali, *Les mythologies personnelles dans les années 1970. La naissance de l'esthétique de soi* [En ligne], Baltimore, Université Johns Hopkins, 8 p.

PEVSNER, Nikolaus, *Les académies d'art*, Paris, Gérard Monfort, 1999, 258 p.

VASARI, Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traducteur et édition critique sous la direction d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981, 12 v.

YAVUZ, Périn Emel, « La mythologie individuelle, une fabrique du monde », *Le texte étranger*, En ligne, n° 8, janvier 2011. < <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/8/yavuz.html> >, Consulté le 20 mars 2013.